السِّماتُ الأسلوبيةُ في الخطابِ الشِّعري

الدكتور
محمد بن يحي
أستاذ علوم اللسان العربي
جامعة محمد خيضر بسكرة
الجزائر



السِّماتُ الأسلوبيةُ
في الخطابِ الشّعْريّ

الأستاذ

محمد بن يحي

أستاذ علوم اللسان العربي

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2011

الطبعة الأولى
2011-1432

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2010/6/2344)

811.09
بن يحيى، محمد
السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري / محمد بن يحيى. - إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.
( ) ص
ر. إ.: (2010/6/2344)
الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك: ISBN 978-9957-70-408-7

عالم الكتب الحديث
Modern Book World
للنشر والتوزيع
إربد - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي
تلفون: (27272272 - 00962) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909 - 00962
صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)
البريد الإلكتروني
almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com
الموقع الإلكتروني
www.almalktob.com
الفرع الثاني
جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي - عمان - تلفون: 5264363/ 079
مكتب بيروت
روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357 فاكس: 00961 1 475905

بسم الله الرحمن الرحيم

رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ

فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّي فِي الدُّنُيَا وَالآخِرَةِ

تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ .

((سورة يوسف / 101))

إهــــداء

إلى كُلِّ مَن علّمني حَرْفاً من مَشائخي وأساتذتي

من الكُتّاب إلى الجامِعة .

محمّد بن يحي

فهرس الموضوعات

الموضـــــــوع	الصفحة

مقدمة

نعى كثير من الدارسين الأسلوبية، وأقاموا لها مأتما وعويلا، وما فتئوا يرفعون عقائرهم يذيعون ذلك النبأ الجلل. وهم يؤسسون حكمهم ذاك على أساس استناد الأسلوبية في منطلقاتها إلى اللسانيات، وذوبان كثير من الدراسات الأسلوبية في غيرها من العلوم؛ إذ إن كثيرا منها قد تحولت إلى دراسات لسانية، أو بلاغية، أو حتى نقدية...

إن العلم - كما هو معروف - يكتسب شرعيّته إذا كان له موضوع ومنهج، وإننا لمضطرون إلى الرجوع إلى هذين الأساسين للحكم على شرعيّة أيّ علم كان.

لا جرم أن الأسلوبية تتخذ الأسلوبَ مادةً و موضوعا لها، وليس يخفى على أحد أن الحكم بموت الأسلوبية، هو في الحقيقة حكم بموت الأسلوب الذي هو مادة هذا العلم، وهذا ما لا يتصوره عاقل. فمن هذه الناحية نحن مطمئنون إلى أن المادة التي تحيا بها الأسلوبية حيّةٌ لم تمت، ولن تموت ما دام هناك أدباء يبدعون...

فلنولّ وجوهنا إذن شطرَ المنهج. وههنا يمكننا الوقوفُ على مكمن الداء. إننا لو فعلنا، لوجدنا أن كثيرا من الدارسين لم يتقيّدوا بالصرامة المطلوبة في مناهجهم؛ مما أدى بالدرس الأسلوبيّ إلى الوقوع في مزالق خطيرة كانت السبب في الأزمة المزعومة. ويظهر ذلك جليا في:

1. عدم تمييز حدود العلم، أين تبدأ وأين يجب أن تنتهي؛
2. عدم التفريق بين الملامح النظرية، والإجراءات التطبيقية؛ فالكثيرون ممن خاضوا غمار الأسلوبية حوّلوا دراساتهم إلى جرْدٍ وراء الانزياحات، والتكرارات، وأثقلوا دراساتهم بجداول أحصوا فيها ما يرونه ظواهرَ أسلوبيّة دون أن يتمكّنوا من استثمار نتائج تلك الإحصاءات في سبر أغوار النصوص للكشف عن سماتها الجمالية.

ومن هنا يبدو جليا أن الحكم بموت الأسلوبية، وأفول نجمها فيه كثيرٌ من الشطط، والهروبِ إلى الأمام، وقد كان من الأجدى والأجدر البحثُ في أسباب أزمة الأسلوبية؛ للوقوف على مكمن الداء حتى يتسنى وصف الدواء، فتعاد القاطرة إلى سكّتها؛ لتمضي

قدما تشق طريقها في سبر أغوار النصوص الأدبية، والكشف عما في أعماقها من لآلئ وزبرجد، ومحار...

وهذه الدراسة التي نضعها بين يدي القارئ الكريم إسهامٌ بسيط في سبيل ذلك الهدف المنشود، ولكننا نأمل أن تشكل مع غيرها من الدراسات الصادقة يدا واحدة تتعاون على إعادة قاطرة الدرس الأسلوبي إلى السكة؛ لتمضي إلى غايتها..

و لتحقيق تلك الغاية اخترنا دراسة قصيدة من عيون الشعر العربي، إنها مرثية مالكِ بن الرَّيْب التميمي (ت 60 هـ) التي أنشدها يرثي بها نفسه قبيل وفاته. وهي قصيدة تجسد تجربة إنسانية فريدة ، فمن منَّا جرَّب الموت؟ لا أنا، ولا أنت. ولكننا إذا ما رأينا إنسانا قد شخَص بصرُه، وسكنت حركة أوصاله، وتوقفت نبضاتُ عروقه.. أيقنّا أنها المنيّة قد أنشبت أظفارها.

والكثيرُ منا قد جرّب فقدَ الأحبة، وتجرَّع مرارته، واكتوى بلظى فراقهم ولوعته، بل لعلَّ الكثيرَ منا قد بكى الأحبةَ ورثاهم، وانتحب ردحًا من الدّهرِ متمثّلا ذكراهم ... ولكنْ ما جرَّب الموت!

لقد خلّد مالكُ بنُ الريب نفسه بتلك المرثية؛ فبها عُرِف، ودونها لم يكن ليُعرَف إلاّ في عصره، وبيئته الضيقة كقاطع طريقٍ، هو وصاحبه شِظاظ وعصابتهما التي كانت تبعث الرّعبَ في نفوس المسافرين وقوافلِ التّجار في طُرق باديةِ البصرة.

وقد تناقلت كتُبُ الأدبِ تلكَ القصيدةَ، فمنها ما نقلَت أبياتا، ومنها ما نقلتها كاملةً، مع اختلافاتٍ في رواياتها وعدد أبياتها.

فقد رواها أبو زيد القرشي(ت 170 هـ) في جمهرة أشعار العرب اثنين وخمسين بيتا، وأوردها كلٌ من أبي علي القالي (ت 356هـ) في ذيل الأمالي والنوادر وعبد القادر البغدادي(ت 1093 هـ) في خزانة الأدب ثمانيةً وخمسين بيتا. ونقل أبو الفرج الأصفهاني (ت 356 هـ) في كتاب الأغاني قولَ أبي عبيدة(ت 209هـ): الذي قاله ثلاثة عشر بيتاً، والباقي منحولٌ، ولّده الناسُ عليه.

وهذه الدراسة ستعتمد رواية أبي زيدٍ القُرَشيِّ؛ لقُربِ عهدِ صاحبِها من عصر الشاعر.

إنّ الكثيرين يركّزون على موضوعِ القصيدة؛ إذ يُمثّلُ تجربةً فريدةً في بابه، ربما لم يُسبَق إلاّ بالقصيدة المنسوبة إلى عبد يغوث الحارثي (ت43 ق هـ) التي مطلعها: [من الطويل]

ألا لا تلوماني كفى اللّوْمَ ما بيا فما لكُما في اللّوم نفعٌ ولا ليا

بيد أنّ الموضوع ليس إلاّ عنصرا من عناصر القصيدة، بل إنه أتفهُ عناصرِها، كما ترى نازك الملائكة.

فما الذي يجعل بعضَ القصائدِ كالقصور المشيَّدة، والأبنيةِ الوثيقةِ الباقيةِ على مرِّ الدّهور، وبعضَها كالخيام الموتّدة التي تزعزعها الرياحُ، وتوهيها الأمطارُ، ويُسرع إليها البلى؟ كما يقول ابنُ طباطبا، أو ما الذي يجعلُ من مُرسلةٍ كلاميةٍ عملاً فنيا؟ على حدِّ تعبيرِ رومان جاكوبسون Roman Jakobson.

ولْنقُلْ إنّ بذورَ خلودِ القصيدة، وعناصرَ الفنّيّةِ فيها كامنةٌ في أسلوبها.

وهكذا يكون هدفُ الدّراسةِ هو البحثُ عن تلك البذور، أو تلك السمات الأسلوبية.

والسِّماتُ جمعُ سِمة، وهي العلامةُ المميِّزةُ للشيء بين أقرانه. قال تعالى ينعت محمدا ﷺ والذين آمنوا معه: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ [الفتح / 29].

إنّ الدّراساتِ الأسلوبيّةَ العربيّةَ على الرّغم ممّا قطعته من أشواط على المستوى النظريّ، إلاّ أنّها لا تزالُ تُعاني قُصورا في المستوى التطبيقيّ، فمعظمُ الدّراساتِ التي اطّلعنا عليها لا تُغطّي كافّةَ عناصرِ الأسلوب، بل إنّ منها ما لا يعدو كونه مجرّدَ إضاءاتٍ أسلوبيّةٍ على النصوص المدروسة، إذا ما استثنينا الدّراسةَ الفذّةَ التي أنجزها محمد الهادي الطّرابلسي الموسومة بـ خصائص الأسلوب في الشوقيات. وعليه كان من بين أهدافنا – زيادةً

على الهدف الرئيس - الطموحُ إلى إنجازِ دراسةٍ أسلوبيةٍ تُغطي كافةَ عناصرِ الأسلوبِ في هذه المرثية.

ولا يُمكننا بحالٍ أن ندّعي أنّ هذا البحثَ سبّاقٌ إلى تناولِ هذه القصيدةِ بالدّراسة، بل إنّه مسبوقٌ بدراساتٍ كثيرةٍ، منها ما ركّزَ على بعضِ ظواهرِها الأسلوبيّة، وخاصّةً ظاهرةِ التكرار. فقد خصّص لها الدكتور حسن فتح الباب فصلاً في كتابه رؤية جديدة لشعرنا القديم، كما خصّص للقصيدة محمد عبد العزيز الموافي فصلاً مماثلاً في كتابه: قراءة في الشعر الإسلامي والأموي. أمّا نازك الملائكة، فقد مثّلت بظاهرة التكرار فيها للتكرار البياني، في كتابها قضايا الشعر المعاصر.

وقد تناولها نور الدين السّد بالدّراسة في مقالٍ له بعنوان: المكوّنات الشعرية في يائية مالك بن الريب، منشورٍ في مجلة اللغة والأدب الصادرة عن معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999، ولكنّه لم يتجاوز الجانب الموسيقيّ فيها، وبعض الدّلالات، وقد وقع في هفوات سنعرض لها في موضعها من هذا البحث إن شاء الله.

كما درسها خير فوبي في كتابه البنيوية و العمل الأدبي - دراسة بنيوية شكلانية - (مرثية مالك بن الريب)، لكنّ دراسته الشكلانية حوّلت هذا العملَ الفنّيّ جداولَ وأعمدةً، ومنحنياتٍ ومشجّراتٍ أفقدته نكهته الأدبية.

إنّ قصورَ الدّراساتِ الأسلوبيّةِ التطبيقيّةِ عامّةً، وقصورَ الدّراساتِ التي تناولت هذه القصيدةَ خاصّةً ممّا يجعل هذا البحثَ مبرّرًا.

وقد ارتأينا ضرورةَ المنهجِ الوصفيِّ لهذه الدّراسة، مع الاستعانةِ بالتحليلِ والإحصاءِ الذي من شأنه محاصرةُ السّماتِ الأسلوبيّةِ في النّص، والكشفُ عنها.

وقد تكوّن هذا البحثُ من مقدّمةٍ، ومدخلٍ نظريٍّ، وثلاثةِ أبوابٍ تطبيقيّةٍ، وخاتمةٍ، وذُيّل بملحقٍ عرّف بالشاعر تعريفًا موجزًا، وأثبت النّصَّ المدروسَ، مع شرحِ بعضِ ألفاظه، تيسيرا على القارئ.

أمّا المدخلُ، فقد عنوناه بـ: في ماهيّةِ الأسلوبِ. وهو مدخلٌ تأسيسيٌّ للدّراسةِ؛ إذ لا يُمكن إجراءُ أيِّ دراسةٍ تطبيقيّةٍ دون أساسٍ نظريٍّ تقومُ عليه.

وتناول المدخلُ التعريفَ بأهمّ الاتجاهات الأسلوبيّة، ونظريّاتِ الأسلوب، وصولاً إلى معنى السّمةِ الأسلوبيّةِ التي هي لبنةُ البحث.

أما البابُ الأولُ ، فوُسِم بـ: السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الموسيقيّة، حيث احتوى على فصلين، درس أولُهما السّماتِ الأسلوبيّةَ في الموسيقى الخارجيّة، متمثلةً في الوزن والقافية. أمّا ثانيهما، فقد خُصّص لدراسة السّماتِ الأسلوبيّةِ في الموسيقى الداخليّة، متمثلةً في: الصوتِ المعزول (الأصوات المجهورة والمهموسة، وأصوات اللّين الطويلة، والأصوات شبه الليّنة، وصوت الرّاء، والتنوين). والصّوتِ في إطار اللّفظ (التكرار، والجناس، والطباق، والمقابلة).

وعنونا البابَ الثاني بـ: السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الفنيّة. و قسّمناه فصلين. تناول الأول أنماطَ التّشكيلِ البلاغيِّ للصورةِ الجزئيّة. وقُسّمَ إلى ثلاثة مباحث: درس الأولُ: السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّور المبنيّة على علاقة التّشابه (التّشبيه، والاستعارة). ودرس الثاني: السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّور المبنيّة على علاقة التّداعي (الكناية، والمجاز المرسَل، والمجاز العقلي). أمّا الثالثُ، فقد خصّصناه لدراسة السّماتِ الأسلوبيّةِ في الصورةِ الحقيقيّة.

وتناول الفصلُ الثاني الصّورةَ الكليّة: خصائصَها، ووظائفَها. وقُسّمَ مبحثين: خُصّص الأولُ لدراسةِ عناصرِ الصّورةِ الكليّة (الموسيقى الخارجيّة والداخليّة، والصّور الجزئيّة، واللّفظ الموحي، والعاطفة والشعور)، بينما تكفّل المبحثُ الثاني بدراسةِ: خصائصِ الصورةِ الفنيّة، ووظائفِها. وقد تمثّلت الخصائصُ المدروسةُ في: التطابقِ مع التّجربةِ الشّعريّة، والوحدةِ والانسجام، والإيحاء. أما الوظائفُ، فكانت: نقلَ الشعورِ والعاطفة، ونقلَ الشّعورِ بأوجزِ عبارة، وبعثَ الحياةِ في الجماد.

ووسمنا ثالثَ أبوابِ البحثِ بـ: السّماتِ الأسلوبيّةِ في البُنى النّحويّةِ والبلاغيّة. وقد شمل فصلين، درس الأولُ: السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى الصّرفيّةِ في مبحثين، خُصّصَ الأولُ لتطبيقِ معادلة بوزيمان A.Buseman القائمةِ على حساب نسبة الأفعال إلى الصّفات، أما الثاني فخُصّصَ لدراسةِ السّمةِ الأسلوبيّةِ في ضميرِ المتكلّم.

أما الفصلُ الثاني فقد درس السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى النحويّة و البلاغيّة، حيث جمعنا في الدّراسة بين النّحوِ والمعاني، معتمدين تصنيفَ الجملِ على أساسِ نظامها وأساليبها، محدّدين أنماطَها وصورَها، مبرزين معانيها البلاغيّة.

وقد قُسّم هذا الفصل مبحثين: درس الأولُ الجملةَ الخبريّةَ بأساليبها: المثبتة، والمنفيّة، والمؤكّدة. أما المبحثُ الثاني، فقد درس الجملةَ الإنشائيّةَ: الطّلبيّةَ، والإفصاحيّةَ.

وخُتِم البحثُ بخاتمةٍ تضمّنت أهمَّ نتائجه. وقد صنّفناها صنفين:

- نتائجُ عامةٌ، تتعلّقُ بمختلفِ المسائلِ المنهجيّة، والموسيقيّة، والنحويّة، والبلاغيّة.
- ونتائجُ خاصةٌ تتعلّقُ بالسّماتِ الأسلوبيّةِ في النّصِّ المدروس.

وفي الختام لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بأسمى آيات الشكر والامتنان إلى أستاذيَّ الفاضلين: الأستاذ الدكتور محمد خان الذي وجّه هذا العمل حتى استوى على سوقه، والدكتور رابح بومعزة على كل ما قدمه لي من توجيهات تجلُّ عن الثمن، فجزاهما الله عني كريم الجزاء.

ورجائي أن أكون قد وُفّقتُ وإلاّ، فحسبي أجرُ الاجتهاد. وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكّلتُ وإليه أنيب.

محمّد بن يحي

القصور، تقرت (الجزائر)، في: **18**

ربيع الأول **1431** هـ، الموافق: **04 / 03 / 2010**م

مدخل

في ماهية الاسلوب

مدخل

في ماهية الأسلوب

يهدف هذا البحثُ إلى الوقوف على سماتِ الأسلوب في مرثيةِ مالكِ بنِ الرّيبِ، فموضوع البحث تطبيقي إذن، «ولكنّ الدراسةَ التطبيقية الملموسة غيرُ ممكنة دون أساس نظري، وبدون النتائج النظرية - الوصفية المتحصل عليها - لا يمكن القيام بأي تطبيق»[1]. وحتى يتسنى لنا تحديدُ ودراسةُ سماتِ الأسلوبِ في مدونة هذا البحث، لابد من تحديد مفهوم الأسلوب الذي تعددت تعريفاته وتشعبت باختلاف المنطلقاتِ التي انطلق منها كلُّ باحث في دراساته؛ وذلك ما أنشأ أسلوبيات، وهذا ما يحتم علينا التعرف إلى تلك الأسلوبيات.

وبما أن الأسلوبَ الأدبيَّ - كما يؤكد الباحثون - لا يوجد إلا في النص الأدبي، كان لزاما علينا كذلك التعرضُ إلى مفهوم النصِ الأدبيِّ في منظور الأسلوبية.

إن تحديدَ الأسلوبيةِ و النصِّ الأدبي، والأسلوب، والسّمة الأسلوبية في البداية ضرورةٌ أكيدة؛ فبالتحديد تتضح لنا مهمة دارس الأسلوب - التي نحن بصدد القيام بها - فلا نتجاوزها ولا نقصر عنها إن شاء الله.

---

(1) عبد القادر بوزيدة: (فان ديك وعلم النص)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع11، ماي 1997، ص8.

1- الأسلوبية (la stylistique):

لعله من نافلة القول إننا لن نستعرض تاريخ الأسلوبية؛ فذاك ليس غايتنا[1]، وإنما نهدف إلى رصد أهمّ تعريفاتها، وموضوعها، واتجاهاتها مع التأكيد على أهمية وأهداف الدراسة الأسلوبية.

إن كلمة (أسلوبية) «دال مركب من جذره ((أسلوب)) style، ولاحقته ((يّة)) ((ique))»[2]. وترجع كلمة ((style)) إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة[3].

وتظهر صورتها المصغّرةُ في الكلمة الإيطالية «((stiletto))»[4]، وواضح أن كلمة ((stylo)) الفرنسية لا تخرج عن هذا المعنى.

وقد انتقلت كلمة ((style)) من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في «فنّ المعمار وفي نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية»[5].

1. 2. الأسلوبية مصطلحا:

كان «فون درجا بلنتش أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875م على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية»[6]، أما عن انتشار هذا المصطلح في الدراسات الأسلوبية العربية، فقد كان لعبد السلام المسدّي السبقُ في نقله

---

(1) أحصى هنري فيلد ألفي مؤلَّف في الأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي (1902 - 1952). ينظر: أحمد درويش: (الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد5، العدد 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984، ص 63.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1977، ص39.

(3) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 39.

(4) ستيفن أولمان: دور الكلمة، ترجمة الدكتور كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط12، (د ت)، ص 191.

(5) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 39.

(6) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 13.

وترجمة، وهو يستعمل مصطلح علم الأسلوب كذلك مرادفا للأسلوبية[1]. أما الباحث العربي سعد مصلوح فيؤثر مصطلح الأسلوبيّات، ويعلل ذلك بأنه أختصر [من مصطلح علم الأسلوب] وأطوع في التصريف، كما أنه جاء في سَنَة السلف في سك المصطلحات الشبيهة بالرياضيات والطبيعيات، ولأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات[2]، إلا أننا نجد أن مصطلح الأسلوبية هو الذي طغى استعماله وجرى على الألسنة، أما مصطلح أسلوبيات فقد استعمل - غالبا - للدلالة على الاتجاهات الأسلوبية.

والأسلوبية تستند في منطلقاتها إلى اللسانيات، وهي تتخذ من الوجه الثاني من ثنائية دي سوسير 1857-1913(اللغة / الكلام langue / parole) قاعدة انطلاق حيث يقول: وتشمل دراسة اللسان جزئين: الأول: جوهري وغرضه اللغة. الثاني: ثانوي، وغرضه الجزء الفردي من اللسان ونعني به الكلام[3]. ولئن كان سوسير قد أوقف دراساته على الوجه الأول من الثنائية (اللغة)، فإن تلميذه شارل بالي Charles bally 1865-1947 قد تلقف الوجه الثاني منها (الكلام)، فكان بذلك مؤسس الأسلوبية، فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش.بالي Charles bally أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف.دي سوسير Ferdinand de saussure أصول الألسنية الحديثة[4].

وإذا كان سوسير قد قسم النظام اللغوي إلى: لغة وكلام، فإن ثاني هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام، أولهما: الاستخدام العادي أو النفعي.

ثانيهما: الاستخدام الأدبي أو الفني. ويعني ذلك أنه في داخل ثنائية النظام اللغوي التي أوردها دي سوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها[5].

---

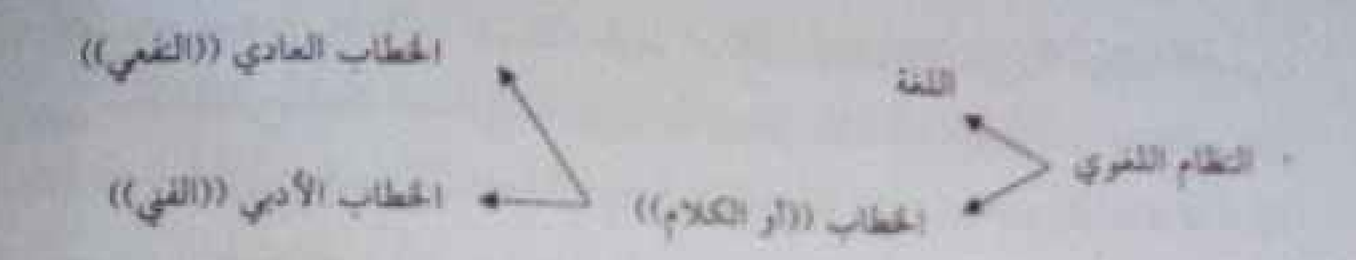
[1] نفسه، ص 13 - 14.

[2] الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 14.

[3] فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص 32.

[4] الأسلوبية والأسلوب، ص16.

[5] الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 16- 17.



ويعتمد المنظّرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص انطلاقا من التفرقة بين نوعي الخطاب، بغية دراسة العمل الأدبيّ وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة: النحوية، والصرفية، والمعجمية التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصبّ على النص بوصفه وحدة واحدة[1].

وقد عُرِّفت الأسلوبية بتعريفات عدة، يقترب بعضها، ويتباين بعضها الآخر؛ وذلك انطلاقا من الزاوية التي ينطلق منها كلُّ دارس للأسلوب. وإذا نحن حاصرنا تلك التعريفات، وجدناها لا تخرج عن كونها تعتمد أحد عناصر الخطاب الثلاثة: المُرسِل (المنشئ)، أو الرسالة (الخطاب، أو النص)، أو المرسل إليه (المتلقي، أو القارئ).

وقد انطلق شارل بالي من أن الخطاب نوعان: "ما هو حاملٌ لذاته غيرُ مشحون البتة، وما هو حاملٌ للعواطف والخلجات وكلّ الانفعالات"[2]. وبالي لم يقصر الدراسة الأسلوبية على الأسلوب الأدبي، وإنما عمّمها على كلّ كلام مشحون بالعواطف؛ فعُرِفت أسلوبيته بـ "الأسلوبية التعبيرية"، وهي عنده تأتي لتتبّع بصَمات الشحن في الخطاب عامة"[3].

ولذلك وصفها تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov بأنها "قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة وبالتعبير، وليس بتنظيم العبارة نفسها"[4].

---

(1) نفسه، ص 17-18.

(2) الأسلوبية والأسلوب، ص36.

(3) نفسه، ص37.

(4) مجموعة من المؤلفين: العلاماتية وعلم النص، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 109.

وعُرِّفت الأسلوبيةُ أيضا بأنها "علمٌ وصفيٌ يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميّز النص الأدبيّ بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[1].

ومن منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي عرّفها رُومان جاكوبسون Roman Jakobson 1896-1982: "بأنها بحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2].

أما مِيشال ريفاتير Michael Riffaterre فقد ركّز على المتلقي، ومن ثمّ كانت نظرته إلى هذا العلم تصبّ في اتجاه المرسَل إليه، فهو يرى "بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلّف الباث مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبّل.. فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة ألسنية تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص"[3].

ومهما تعددت تعريفاتُ الأسلوبية فإنّها تتفق في نقطتين هامتين:

1- دراسةُ الوجهِ الثاني من ثنائية "سوسير" أي (الكلام).

2- تتخذ من اللغة مدخلا لها في دراسة النص الأدبي؛ إذ"تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، فالأسلوبية تعني دراسة الخطابِ الأدبيّ من منطلقٍ لغوي"[4]. ويؤكّد رَيمون طحان على أهمية المدخل اللغوي في الدراسة الأسلوبية بقوله: "فالشكل موضوعٌ مهمٌ في الدراسات البيانية الحديثة، وما الأدب إلا عناصرٌ تتضافر لتخلق الجمال، وما اللغة إلاّ الظاهرةُ الشكليةُ الوحيدةُ التي تُبيح لنا أن نتعرّف على الأدب الذي لا يتحقّق إلاّ بها وفيها"[5]. ويرى جُورج مولينيه George Molinié الرأي ذاته، حيث يقول موجّها الدراسات الأسلوبية: "ومن

---

(1) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.

(2) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 58. والأسلوبية والأسلوب، ص33.

(3) نفسه، ص 45.

(4) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 44.

(5) ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ج2، ص116.

الحكمة أن لا تتعلق في البداية بدراسة المحتوى، أو المواضيع أو الأيديولوجية، فهذا ليس هدف الأسلوبية. يجب إذن أن تبقى بقوة في وسط الأشكال، والمكوّنات اللغويّة والكلامية الإيحائية: تلك هي المادة التي يجب دراستها"[1].

وإذا كانت اللغةُ تحتلُّ تلك المكانة في الدراسات الأسلوبيّة، فهل من حدود تقف عندها تلك الدراسات في دراسة لغة النص؟ إنها تدرس كل ما يتعلّق بلغة النص من أصوات، وصيغٍ، وتراكيبَ وكلمات، فتستفيد من علم الأصوات، والصرف، والدلالة والتراكيب؛ في الكشف عن سمات الأسلوب. وذلك لا يعني أن الأسلوبية قد أصبحت علما يحوي كلَّ تلك العلوم،كلاّ، بل إنها تستفيد من تلك العلوم اللغوية في تحليل النص الأدبي، أمّا تقييم تلك السّمات فهو من عمل النقد الأدبي[2].

1. 3. اتجاهات الأسلوبية:

1. 3. 1. الأسلوبية التعبيرية:

يُعد شارل بالي(1865 – 1947) مؤسس علم الأسلوب، معتمدا على دراسات أستاذه دي سوسير لكن بالي تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة"[3]. فقد اهتم في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفّق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله"[4]. فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا أم أديبا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى

---

(1) جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006 ص163.

(2) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 36 وما بعدها. ومحمد بلوحي: (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. العدد 95 السنة 24، أيلول 2004 http://www.awu.dam.org /trath/md-turath95.htm

(3) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003 ، ص 10.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 66.

المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمّن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه. وقد صبّت الأسلوبيّة التعبيرية جُلّ اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب، بغضّ النظر عن كونه عاديا أو أدبيا. وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبيّة الأدب[1]. فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تآليف المفردات والجمل، وتركيبها، انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ[2]. ومن هذا جاء نقد تودوروف لهذه الأسلوبية. ومن منطلق الاهتمام بطريقة الأداء اللغوي فقد كان بالي يعد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات، وعلم التراكيب، وعلم الصيغ[3]. وطريقة بالي في التحليل تُشرح تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب، ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة، وهي الوسائل ويُنظر إلى هذه الوسائل على أنها تولّد انطباعا في المتلقي هو الأثر"[4]، ولذلك ظلّت أسلوبية بالي تعبيريةً بحتةً لا تعنى إلا بالإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي"[5]. ولم تستطع هذه الأسلوبية أن تصمد طويلا، فقد ظهر تيار دُعي التيار الوضعي وظّفه أصحابه للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده. ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج. ماروزو Jules Marouzeau، وم. كراسو Marcel Cressot[6]

1. 3. 2. الأسلوبية النفسية: (ليو شبيتزر Léo Spitzer 1887 - 1960):

ظهر هذا التيار ردّ فعل على التيار الوضعي. ويمكن أن يُسمّى بالانطباعية فَكِل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بِنسيّة التحليل وكفرت

---

(1) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11.

(2) (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة).

(3) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 61.

(4) الأسلوبية، ص 60.

(5) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11.

(6) الأسلوبية والأسلوب، ص 16 – 17.

بعلمانية البحث الأسلوبي"[1]. وأهم ما يميّز الأسلوبية النفسية أن رائدها شبتزر قد اهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة؛ مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده[2]. وعليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية. وعلى الرّغم من أن هذه الأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب، ونسيجه اللغويّ إلا أنها تجاوزت البحث في التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي"[3]. ويمكننا القول بأن هذه الأسلوبية تعتمد النص المنفتح، عكس الأسلوبية البنيوية التي تكرّس انغلاق النص، فقد استعان شبتزر بالدلالة التاريخية ليستقي منها معلومات تسهم في إنارة بعض البؤر المظلمة في النص؛ لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معيّنة في النص، وقد تتعدد دلالاتها بحسب السياق"[4].

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس[5]:

2- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.

3- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

4- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.

5- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.

6- السمة الأسلوبية المميّزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبيّ فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية شبتزر من الناحية التطبيقية، فقد كان هذا الرجل ممارسا أكثر مما كان منظِّرا، وهو بذلك عالم أسلوبية في الصميم"[6].

---

(1) نفسه، ص 17.

(2) الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة.

(3) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 67.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 73.

(5) ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11. والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 77.

(6) الأسلوبية، ص 74.

1. 3. 3. الأسلوبية البنيوية:

تعد الأسلوبية البنيوية مدّا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات دي سوسير[1] والبنيوية - كما هو معروف - تنطلق في دراساتها من النص بوصفه بنية مغلقة، وتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية[2]. وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[3].

وقد كان لأعمال الشكلانيين الروس الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية؛ إذ ابتدعوا المحايثة في البحث الأسلوبي، وبذلك كانت المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلا لسانيا صرفا... في سبيل البحث فيها - لسانيا - عن المكونات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي أدبية، أي في سبيل البحث عن الأدبية[4].

ويعد رومان جاكوبسون رمزا لهذه الحركة؛ حيث إنها اعتمدت نظريته في التواصل، وتحديده لوظائف اللغة الست[5]. فالأسلوبية البنيوية تُعنى بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محددة[6].

إننا حينما نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين: جاكوبسون وريفاتير.

---

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 85.

(2) (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة).

(3) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 82.

(4) الأسلوبية، ص 84 - 85.

(5) للاطلاع على وظائف اللغة الست وشرحها، ينظر: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة ونصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص181 وما بعدها.

(6) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 82.

1- رومان جاكوبسون:

نظرا لأثر جاكوبسون في هذا الاتجاه، فسنخصه بالحديث لشخصه أولا، ولكونه رمزا لهذه الحركة ثانيا، فقد قام بالتأسيس للأسلوبية البنيوية ذات الطرح المحايث الذي يجعل الأسلوب الميدان الأول والأخير للبحث"[1]. على الرغم من أنه لم يستخدم قط كلمة ((أسلوبية)) وقلّما كان يستخدم كلمة ((أسلوب))، فقد استبدلها بمصطلح ((الشعرية))[2].

ولئن كان جاكوبسون قد أقام نظرية التواصل، وحدد وظائف اللغة بستّ وظائف، فإنه ركز على الوظيفة الشعرية، لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي"[3]، وتلك الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدإ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على محور التركيب (التنسيق)"[4].

وإذا كان جاكوبسون يركز على الوظيفة الشعرية أساسا في التحليل الأسلوبي، فهو يؤكد على ضرورة الوقوف على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، حيث يقول: "ويمكن أن تحد الشعرية بكونها هذا القسم من الألسنية الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف اللغوية الأخرى"[5]. وتتجلى الشعرية عنده في إدراك الكلمة بكونها كلمة، وليس كمجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كتفجير عاطفة. إنها تتجلى في كون الكلمات ونحوها، ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست علامات غير مبالية للواقع، بل علامات تملك وزنها الخاص وقيمتها الذاتية"[6]. وعلى الرغم من التأكيد على الوظيفة الشعرية إلا أن الباحث الأسلوبي عليه أن يتعامل مع النص على أساس أنه بنية متماسكة وكلٌ لا يتجزأ. يقول جاكوبسون: "يجب أن تقرأ قصيدة كما تشاهد لوحة، أي أن تفهمها ككل

---

(1) ((الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة)).

(2) بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت، (دط)، (دت)، ص 39.

(3) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 13.

(4) ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص188، والأسلوبية، ص86، والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص13-14.

(5) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 190.

(6) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، 252.

بحيث تُحدِّد جيدا علاقات كل عنصر بالآخر[1]. فكما أننا لا يمكن أن نفصل الأشكال في اللوحة عن الألوان،كذلك لا يمكن أن نقرأ قصيدة فنهتم بالمعاني - مثلا - ونهمل الموسيقى أو الصور.

2- ميشال ريفاتير:

لعلنا لسنا في حاجة إلى القول بأن "ميشال ريفاتير" يعد علامة مميّزة في الأسلوبية البنيوية، فمنذ أن نشر كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" سنة: 1971، عُدّ بحقٍّ زعيم الأسلوبية البنيوية؛ فهو الذي كشف عن أبعادها ودلالاتها[2]. ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصبُّ أساسا على الخطاب، دون أن يحظى الطرف الثاني (المخاطَب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي، وبذلك عُدّ "التأسيس الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية"[3]. وهو بذلك التوجه تجاوز طرح جاكوبسون الذي يحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني، معتمدا على مبدإ التماثل، ليركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلّم في سعيه إلى لفت نظر المخاطَب؛ فالرسالة الشعرية عنده تتكيّف مع متطلبات التواصل[4]. فالمخاطَب طرف أساس في عملية التواصل، فكما أنه لا يوجد نص بلا منشئ كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثيرٌ أو تواصل بلا قارئ؛ فهو الحكَم على الجودة والرداءة[5]. ولئن كان ريفاتير يُولي المتلقي أهمية بالغة، حتى إن أسلوبيته عُرِفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي[6]، إلا أنه لا يُهمل ركني عملية التواصل الأخريَيْن: المخاطِب والخطاب، حيث إن المنشئ يُعبِّر عن ذاته ولا يكتب لها، فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها لها[7].

---

(1) نفسه، ص 9.

(2) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 15.

(3) الأسلوبية، ص 88.

(4) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 16.

(5) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 22.

(6) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 18.

(7) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 22.

فأسلوبية ريفاتير إذن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطِب، والخطاب، والمخاطَب)، وإن كانت تنطلق من النص ذاك أن المنشئ ينتهي بإنشائه النص، وإن كانت ملامح شخصيته تنطبع فيه، إلا أن الذي يبقى هو النص، والقارئ الذي يقرؤه ويتأثر به. يقول ريفاتير: "الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص"[1]. ومن هذا المنطلق كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يضمّنها المنشئ نصه للتأثير على المتلقي، وهو يرى أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله، ولذلك نادى باعتماد قارئ مخبر[2]. والقارئ المخبر ليس فردا بعينه، وإنما مجموعة من القراء ذوي الثقافة الأدبية العالية، إنهم مجموعة من النقاد.

ولابد من الوقوف على أربعة مقومات اهتم بها ريفاتير اهتماما بالغا، وهي: القرادة، والسياق الأكبر والسياق الأصغر، والتشبع، والمفاجأة.

أ- القرادة: ويبنى هذا المقوم أساسا على أن التجربة الأدبية التي تُنتج نصا ما تكون دائما فريدة، ومن ثمّ لا بد أن يكون النص فريدا في نوعه. ويولي ريفاتير القرادة اهتماما كبيرا حتى إنه يجعلها حدا للأسلوب، حيث يقول: "النص فريد دائما في جنسه، وهذه القرادة هي التعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية"[3].

ب- السياق الأكبر والسياق الأصغر: إن السياق الأسلوبي عند ريفاتير نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقّع، و التقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي[4].

1- السياق الأصغر: وهو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاها ريفاتير أهمية كبرى، ويعد الطباق و المقابلة منها أسلوبيا يشكّل عنصر المفاجأة[5].

2- السياق الأكبر: هو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الإجراء الأسلوبي، ويوجد خارجه، وقد قسمه قسمين:

---

(1) طارق البكري، الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، http://www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002

(2) الأسلوب والأسلوبية، ص 80. والأسلوبية والأسلوب، ص 79 – 80.

(3) الأسلوبية عند ميشال ريفاتير.

(4) نفسه.

(5) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 18.

- سياق + إجراء أسلوبي + سياق.
- سياق + إجراء أسلوبي + نقطة انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي"[1].

ج- التشبع: وهو مقياس اعتمده ريفاتير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصة أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها: فكلما تكررت نفس الخاصة في نص ضعفت مقوّماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"[2]. فالسجع - مثلا - قد يكون مثيرا أسلوبيا، ولكنّ قيمته الأسلوبية تتناقص كلما تكرر، حتى إنه ليغدو مظهرا من مظاهر ضعف الأسلوب.

د- المفاجأة: وتنتج عن المثير الأسلوبي الذي هو عنصر غير متوقع. ففي قولك: طار قلبي فرحا، فإن كلمة قلبي غير متوقعة، فالمتوقع أن يُذكر بعد الفعل طارَ ما يطير حقيقة. ولا يخفى علينا مقدار المفاجأة التي حققتها هذه الاستعارة المكنية. لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة، حيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أوقع"[3].

1. 3. 4. الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبّة الوقوع في الذاتية. ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي زَمبْ zemb الذي جاء بمصطلح القياس الأسلوبي ويقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة، ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض"[4].

---

(1) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998، ص 229-230. والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 19.

(2) النقد والحداثة، ص49. والأسلوبية والأسلوب، ص 82. وينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 17.

(3) نفسه، ص 17.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص97-98. وعلم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 266-267.

وقد اعتمد آ.بوزيمان A.Busemann في الإحصاء معادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف؛ ويقوم هذا النموذج على أحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية"[1]. ومن خلال ذلك يُحكم على أدبية النص، فارتفاع حاصل القسمة يُعد مؤشرا على أدبيته وانخفاضه بقربه من العلمية[2].

وقد شكّ بعضهم في جدوى الإحصاء، ورأوه عملية غير مجدية، لا تعدو أن تكون جمعا لبعض الظواهر الأسلوبية في النص يقول محمد عبد المطلب: "ربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح؛ لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم"[3]. ويقول بعد أن عرض جزءًا من دراسة كمال أبو ديب لإحدى قصائد أبي نواس: "من الواجب أن نتوقف لحظةً لنتساءل عن إمكانية أن تقود هذه الإحصاءات نحو تحليل العمل الأدبي وفهمه، أم أنها تؤدي بنا إلى ملاحظات عاجزة لا تسهم بشكل جديٍّ في تفسير النص"[4]. بينما يدافع فريقٌ آخر عن خطورة الإحصاء، ورأوا أن معارضيه حكموا من خلال بعض الدراسات العقيمة. يقول محمد جمال صقر: "لقد رضيت منذ زمان، جدوى اعتماد الإحصاء، وصرت كلما مضيت في طريقي أزدادُ به رضا وتقوةً ممن يلقي الأحكام غُفلا منه"[5].

ويرى سعد مصلوح أنه يمكن اللجوءُ إلى الإحصاء حين يُراد الوصولُ إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين[6]. ويقول بعد أن طبّق معادلة بوزيمان على مجموعة من نصوص الأدب العربي: "وإننا لعلى يقينٍ من أنه مقياس

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 2002، ص 74.

(2) نفسه ص74.

(3) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 139

(4) نفسه، ص 142. وينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 270 وما بعدها.

(5) محمد جمال صقر: (بحث فيما بين العروض واللغة...)، http://minchawi.com/vb/shouthread.php. 12 سبتمبر 2006.

(6) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص109.

دقيقٌ إلى حد بعيد، وأننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربيّ لا يقلّ عن صدقه على غيره من الآداب، كما أنه مقياسٌ واحدٌ متعددُ الوظائف وبسيطٌ في آنٍ معاً"[1]. إنه لا يمكن التقليلُ من أهمية الأسلوبية الإحصائية، وتهوينُ شأنها، أو التهجُّم عليها، لما تتمتع به من موضوعيّة، ولكن لا بدّ من توفرِ شروطٍ في دارس الأسلوب إحصائيا، أهمُّها: القدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية وتأويلها بما لا يخرج عن إطار النص[2].

1. 3. 5. الأسلوبية الصوتية (Phonostylistique):

يقابلها في العربية (علم الجمال اللغوي)، وهو علم يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال، وتحقيق الصورة شارحا أبعادَ التكرار، والتقابل، والتوازي في مستوى الأصواتِ المفردةِ ومستوى السياق الصوتي"[3].

وهي تنطلق أساسا من فكرة أنّ مادة الأدب هي الأصواتُ والألفاظ وعليه فإن أيَّ تحليل جماليٍّ مشروعٍ للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما، أي عن طريق تحليل القالبِ الصوتيِّ لهذا العملِ الأدبي"[4].

وموضوعُ الأسلوبيةِ الصوتيةِ دراسةُ الوحداتِ الصوتية، والسياق الصوتيِّ في النص الأدبي، وتفسيرُ العلامات التي أدّت معانيَ وإيحاءاتٍ، وصوراً ساعدت على نقل الفكرة[5]. وتعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيِّرات الصوتيةِ الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حريةُ التصرفِ ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصرَ لغاياتٍ أسلوبية[6].

---

(1) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 140.

(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 112.

(3) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، (د ط)، ص 15.

(4) الأسلوبية الصوتية، ص 20

(5) نفسه، ص 12 - 13.

(6) الأسلوب والأسلوبية، ص 39.

ويقترح محمد صالح الضالع سبعة أبعادٍ لتحليل البناء الصوتيِّ للقصيدة، وهي[1]:

1- الوحدات الصوتية (الفونيمات).
2- السياق الصوتي للوحدات الصوتية.
3- الجانب اللفظي الموحي والمحاكي.
4- الجانب الصرفي والوحدات الصرفية.
5- الجانب النحوي.
6- الجانب البلاغي.
7- الجانب العروضي والقافية.

ولا تجتمع هذه الأبعادُ كلُّها في قصيدة واحدة، ولا يصوغها الشاعرُ متعمِّدا، وإلا تحولت القصيدة إلى صنعة لفظية[2].

2- الفرق بين الأسلوبية والعلوم اللغوية الأخرى:

ذكرنا في المقدمة أن من أهمِّ أسباب أزمة الأسلوبية عدم تمييز حدود العلم، أين تبدأ وأين يجب أن تنتهي؛ لذا كان لزاما علينا توضيح الفروق بينها وبين العلوم الأخرى التي هي على علاقة بها.

وتفاديا للإطالة سنقف عند الفروق بين الأسلوبية وأربعة مجالات معرفية، تلك المجالات التي يكثر التداخل بينها وبين الأسلوبية، وتوجز تلك الفروق في الجداول الآتية[3]:

---

(1) ينظر: الأسلوبية الصوتية، ص 28 وما بعدها.

(2) الأسلوبية الصوتية، ص28.

(3) اقتبسنا هذه الجداول من: الأسلوبية والأسلوب، ص48-49، وص52. والنقد والحداثة، ص53 وص57- 58. والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 30، وص32، وص36 وما بعدها. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ص9.

2. 1. الفرق بين اللسانيات والأسلوبية:

اللسانيات.	الأسلوبية.
1- تعنى بدراسة الجملة.	1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام
2- تعنى بالتنظير للغة بكونها مشكلا مفترضا (نظام اللغة)	2- تتجه لحو المنجز فعلا (الكلام)
3- تعنى باللغة من حيث هي مُدرَكٌ مجرّد تمثله قوانينها.	3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي.
4- تدرس اللغة، وتسعى إلى كشف القوانين التي تحكمها.	4- تركّز على القيمة الإبلاغية والإفهامية، وتدرس الكلام بوصفه نشاطا ذاتيا في استعمال اللغة.

2. 2. الفرق بين البلاغة والأسلوبية:

البلاغة.	الأسلوبية.
1- موجودة قبل النص.	1- تتعامل مع النص بعد أن يولد.
2- تنطلق من قوانين سابقة (معيارية).	2- لا تنطلق من قوانين سابقة، أو افتراضات جاهزة (وصفية).
3- هدفها تقويمي قبل إبداع النص، وتقييمي بعد إبداعه.	3 - لا تحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة.
4- المتلقي لا يشكّل إلاّ جانبا من جوانب مقتضى الحال.	4- المتلقي يبعث الحياة في النص الأدبي بتلقيه وتذوقه.
5 - تقوم على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى فصل الشكل عن المضمون.	5- تنظر إلى النص على أنه كيان لغويٌ واحد بدواله، ومدلولاته.

2. 3. الفرق بين النقد الأدبي والأسلوبية:

النقد الأدبي	الأسلوبية
1- ينظر إلى لغة النص بأنها عنصر من عناصر النص الأدبي، وحسب.	1- تعنى أساسا بالكيان اللغوي للنص الأدبي
2- يتسم بالانطباعية والذاتية.	2- البعد عن الانطباعية والذاتية.
3- لا يغفل الأوضاع المحيطة بالنص.	3- تدرس النص بمعزل عن محيطه (السياسي، التاريخي، الاجتماعي...)

2. 4. الفرق بين النحو والأسلوبية:

النحو	الأسلوبية
1- مجال القيود.	1- مجال الحرية.
2- سابق عليها زمنيا.	2- رهينة القواعد النحوية، وهي لاحقة لها.
3- يحدد ما لا نستطيع قوله، من حيث يضبط قوانين الكلام (ما لا نقوله).	3- تقفو ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمالنا اللغة (ما نقوله).
4- العكس غير صحيح.	4- لا أسلوب دون نحو.

3- النص الأدبي (الخطاب الأدبي):

إن ما يقودنا إلى الحديث عن النص في هذا المقام هو ارتباطُ مفهوم الأسلوب به؛ فثمةَ علاقةٌ تلازميةٌ بينهما، مما جعل الكثيرَ من الباحثين يربط تعريفَ الأسلوبِ بالنص؛ لأن "جوهر الأثر الأدبيُّ لا يمكن النفاذُ إليه إلا عبرَ صياغته الإبلاغية"[1].

---

[1] الأسلوبية والأسلوب، ص 31.

جاء في اللسان: "النصُّ رفعُكَ الشيء. نصَّ الحديثَ يَنُصُّه نصاً: رَفَعَه. وكل ما أُظهِر، فقد نُصَّ... نصَّصْتُ المتاعَ إذا جعلت بعضه على بعض. وكل شيء أَظْهَرْتَه، فقد نَصَصْتَه..."[1]. فكلمة (النص) تعني الرفع، والإظهار.

ولنقفْ عند مصطلحين يترددان في هذا المجال: مصطلح (نص)، ومصطلح (خطاب).

لقد ارتبط المعنى اللغويُّ للفظة (نصّ) في العربية كما في الفرنسية بالكلام المكتوب، في مقابل لفظ (خطاب) الذي يحيل عادةً إلى الكلام المنطوق[2]. والمختصون لا يولون أهميةً كبيرةً للتفريق بين ((النص الأدبي)) و((الخطاب الأدبي))، حيث يميل معظمهم إلى اعتبار ((النص)) و((الخطاب)) شيئا واحداً[3]. وما يؤكد ذلك قولُ رولان بارث Roland Barthes 1915 -1980: "النص يظلُّ على كلِّ الأحوال متلاحما مع الخطاب، وليس النصُّ إلا خطابا، ولا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطابٍ آخر"[4]، وقد عدَّ بعضُ الدارسين الكلمتين مترادفتين، ومنهم جوليان قريماس Algirdas Julien Greimas مستدلا بكون بعض اللغات الأوروبية لا تتوفر إلا على لفظ واحد يؤدي معنى (الخطاب) و(النص) على السواء[5].

ويرى بعضُ الباحثين أن النصَّ لا يكون إلا مكتوبا، و بذلك فهم يسقطون صفةَ النصيةِ عن الأدبِ الشفوي، بل وصفةَ الأدبيةِ أيضا، فهذا جورج مولينيه يجيب دون ترددٍ عن السؤال: هل يوجد أدبٌ شفهيٌّ؟ بقوله: "لا يوجد سوى الأدبِ المكتوبِ، والعملُ الأدبيُّ يُحدّ كذلك بخاصيةِ الكتابة"[6] وبذلك فهو يُسقط كلَّ إنتاج أدبيٍّ شفويٍّ، ومنه تراثنا العربيُّ الذي انتقل مشافهةً قبل أن يُدوّن. وقد كان ميشال ريفاتيريعتنق الفكرةَ ذاتَها في تعريفه

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994. مادة (نصص)، ج7، ص 97-98.
(2) أحمد منور: (علم النص من التأسيس إلى التأصيل)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، ديسمبر 1997، ص30.
(3) نفسه، ص30.
(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص30.
(5) (علم النص من التأسيس إلى التأصيل)، ص30.
(6) الأسلوبية، ص 152.

الأول للأسلوب حينما يعرفه بأنه «كلّ شكلٍ مكتوبٍ وفرديٍّ قُصد به أن يكون أدبيا»[1] ولكنه اقترح تعديلا مهمّا لذلك التعريف في ترجمته الفرنسية - بعد عقد من الزمن - حين يقترح تعويضَ قوله: شكل مكتوب بعبارة الشكل الدائم[2]. وهو بهذا الاستدراك يكون قد أدخل الأدبَ المنقول مُشافهةً في تعريفه.

ومعظم الدارسين يميلون إلى عدّ النصّ نصا سواء أكان مكتوبا أم شفويا، وعكسنا لا نستغني في هذا المجال بقول تون آ. فان ديك Teun.A. Van Dijk: إننا نرى ((النصوص)) النصوص((المتكلّم بها)) والنصوص ((المكتوبة)) ((المطبوعة)). وإن كنا في اللغة الجارية نستعمل الكلمةَ ((نص)) جوهريا بالنسبة إلى النصوص المكتوبة أو المطبوعة[3].

وبعد إذ جلونا مصطلحي ((نص)) و((خطاب))، ورأينا استعمالهما بالمعنى نفسه يجدر بنا أن نحدد مفهوم ((النص أو الخطاب الأدبي)).

لقد كان بالي أول من سنّه و حدّد أبعاده في خضمّ تشريعه للأسلوبية، وقد انتهى به التحليلُ إلى ضبط هوية النصّ الأدبيّ انطلاقا من علاقة التناسب القائمة بين أجزائه[4].

وقد طرح جاكوبسون سؤالا في غاية الأهمية: ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا؟[5]، أو بعبارة أخرى: ما السّماتُ التي تميّز النصّ الأدبيّ عن غيره من النصوص فتجعل منه نصا أدبيا؟ وقد مكّنه ذلك السؤالُ من الكشف عن أبعاد النصّ الأدبي سنة 1960، وذلك حينما عرّفه بكونه خطابا تغلّبت فيه الوظيفةُ الشعريّةُ للكلام... ولذلك كان النصُّ حسب جاكوبسون خطابا تركّب في ذاته ولذاته[6]. وقد ذهب بعد ذلك علماء الأسلوبِ مذاهبَ شتى في تحديد النص الأدبي، ونعرض بعضَ تلك الآراءِ للتنوّر بها في فهم ودراسة الخطاب الأدبي.

---

(1) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 16.

(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص116.

(3) العلاماتية وعلم النص، ص 143. وينظر: عبد القادر بوزيدة: (فان ديك وعلم النص)، ص 11.

(4) الأسلوبية والأسلوب، ص 109.

(5) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 178.

(6) النقد والحداثة، ص 58. والأسلوبية والأسلوب، ص 88-89. والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 11.

لقد اتخذ تودوروف من الشفافية مقياسا لتحديده، فهو عنده خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته... بينما يتميز منه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه"[1] أما جورج موليبيه، فقد اعتمد مقياس الإيحاء، فقد وصف النص الأدبي بأنه يحمل في داخله قوة إيحائية، فهناك جزء كبير من المعنى غير موجود بوضوح في التراكيب الظاهرة للنص"[2] بينما تنطلق جوليا كريستيفا من مفهوم التناص في تحديدها النص، إذ تقول "نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إنتاجية، وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع...

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3] وهي ترى أن النص الأدبي يدرس في محورين: في محوره الأفقي (البنية السطحية للنص pheno texte)، وفي محوره العمودي (البنية العميقة) الذي يسمح بكشف بعده التاريخي بما يحمله من قيم ومعتقدات، وذوق ومشاعر... وتطلق على هذا المحور (تكوينية النص Le geno texte)، وهو ما شكل مفهوم التناص"[4] وبذلك تكون كريستيفا قد قامت بمحاولة لتجاوز البنيوية، أو بالأحرى مفهوم النص المغلق

وقد أكد جاك دريدا أن فكرة النص المنسجم الذي يشكل وحدة تامة ومغلقة لا وجود له[5].

---

(1) الأسلوبية والأسلوب، ص 112. والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص16

(2) الأسلوبية، ص25.

(3) كريستيفا (جوليا): علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

(4) ينظر: (علم النص من التأسيس إلى التأصيل)، ص 27.

(5) نفسه، ص 29.

4- الأسلوب ونظرياته:

جاء في لسان العرب أن الأسلوب، بالضم الفنّ؛ يقال: أخذ فلانٌ في أساليبَ من القول أي أفانين منه[1].

ومصطلح أسلوب style عند الأوروبيين أسبقُ في الظهور من مصطلح أسلوبية stylistique؛ إذ يعود حسب المعاجم الفرنسية إلى بداية القرن الخامس عشر الميلادي، بينما يرجع مصطلح أسلوبية إلى بداية القرن العشرين[2].

وقد تعددت تعريفاتُ الأسلوب فقد جمع ويلي ساندرز willy sanders في كتاب نظرية الأسلوب اللسانية ثمانيةً وعشرين تعريفًا للأسلوب[3]، ومردّ ذلك التعدد في تعريفات يرجع إلى الزاوية التي ينظر منها كلُّ باحثٍ في دراسته للأسلوب. وعلى الرّغم من ذلك التعدد إلا أنه ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلاّ اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث [المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب] أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة[4]. فالنص الأدبي بالدرجة الأولى رسالةٌ لغوية، وهو بذلك يقتضي وجود مرسِل (منشئ / مخاطِب)، ونصٍّ (خطاب)، ومتلقٍّ (مخاطَب). وما يمكن أن نستشفّه من تلك التعريفات المتعددة هو ارتكازُها على مبادئ أساسية منها: العلاقةُ بين المتكلّم الكاتب من جهة، والنصِّ من جهة أخرى، ومنها العلاقةُ بين النصِّ من جهة والقارئ والمستمع من جهة أخرى، ومنها ما يلغي الطرفين اللذين يدور بينهما النص، وهما المرسِلُ والمتلقي، ويركز على النصِّ ذاته[5].

4. 1. نظرية الأسلوب من زاوية المنشئ:

نظر فريقٌ من علماء الأسلوب إلى الأسلوب من زاوية منشئه، فعدّوه صورةً منه، فهو يحمل عواطفه، وأفكاره حتى ليغدو صاحبَه نفسَه. حيث يقول بوفون Buffon مقارنًا

---

(1) لسان العرب، ج1، مادة سلب، ص 474.

(2) أحمد درويش: (الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول، ج5، م1، ص60.

(3) ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 22.

(4) الأسلوبية والأسلوب، ص 57.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 155. وينظر محمد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة)

بين الأسلوب والمعارف الأخرى: إن المعارف، والوقائع، والمكتشفات تُنتزع بسهولة، وتتحول... هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه؛ ولذا لا يمكن أن يُنتزع، أو يُحمل، أو يتهدم"[1]. وقد ذهب طه حسين مذهبا قريبا من هذا في معرض شكه في الشعر المنسوب إلى المجنون، حيث يقول: "الشاعر يجب أن يتمثل في شعره إلى حد ما، فإذا كان شاعرا مُجيدا حقًا فشعره مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته"[2]. ويدور أحمد الشايب في المدار نفسه، بل إنه يجعل الأسلوب جزءًا لا يتجزأ من صاحبه؛ حيث يرى بأن الأديب حين يعبر بصدق عن شخصيته "ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير؛ هو أسلوبه المشتق من نفسه هو: من عقله وعواطفه وخياله ولغته"[3]. وهو عنده "يكشف عن طريقة تفكير صاحبه وكيفية نظره إلى الأشياء"[4].

ومن هذا المنطلق (الأسلوب من زاوية المنشئ) "يصبح الأسلوب بمنزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبّئات شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صُرِّح به وما ضُمِّن فالأسلوبُ جسرٌ إلى مقاصد صاحبه"[5].

وإذا كان الأسلوبُ بتلك المنزلة من شخصيّة صاحبه، "فإن أصحاب هذا الاتجاه يرون أنه بالإمكان تمييزُ أسلوبِ منشئٍ عن أسلوب منشئٍ آخر"[6].

ولعلَّ أهمَّ نقد يوجَّه إلى هذه النظرية يتمثل في أن "التحليل الأسلوبيّ قد ينطلق من خلفيات عن المنشئ، وبذلك يلجأ المحلل الأسلوبيُّ إلى ليِّ عنق النص؛ لإثبات صحةِ تلك الخلفيات. كما أن الأسلوبَ قد لا يكون بالضرورة تعبيرا دقيقا عن نفسية صاحبه؛ فقد يُخفي المنشئُ مشاعرَه، وأفكارَه المذهبيّة"[7]. ومع ذلك يرى الدكتور فتح الله أحمد سليمان

---

(1) الأسلوب والأسلوبية، ص 22. والأسلوبية، ص67. والأسلوبية والأسلوب، ص 63.
(2) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي والإسلامي، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ص 488.
(3) أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط13، 1999، ص 127.
(4) نفسه، ص 134.
(5) الأسلوبية والأسلوب، ص 63- 64.
(6) ينظر: النقد والحداثة، ص 55. والأسلوبية والأسلوب، ص56.
(7) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 14- 15.

إمكانية التعامل مع النص من هذا المنظور مشترطا الا يُفرضَ على النص شيءٌ خارجي، والأ ينطلقَ التحليلُ من أفكار مسبقة"[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه بحدّة في هذا المقام: هل يمكن باعتماد هذه النظرية أن نتبيّنَ الشعر المنتحل المنسوبَ إلى غير قائله في شعرنا القديم؟

4. 2. نظرية الأسلوب من زاوية المتلقي

ينطلق أصحاب هذه الرؤية من كون أن الخطاب حتى إن كان صادرا عن منشئه، فإن هذا المنشئ لا يكتب لنفسه، وإنما يكتب لقارئ أو يخاطب سامعا، ومن ثمةَ فصورةُ المتلقي لا تفارق ذهنه؛ ولذلك يُجعل لكلِّ مقام مقالا، ويخاطب كلَّ إنسان بما يلائمه، أي أن صورةَ المتلقي تظلُّ ماثلةً أمام المرسل سواء كان - أي المتلقي - موجودا بالفعل، أم موجودا في الذهن[2]. و نتيجةً لذلك الحضور الذي يسجله المتلقي في ذهن المنشئ فقد عدّ بيار جيرو الأسلوبَ مجموعة من الألوان يصطبغ بها الخطاب ليصلَ بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشدِّ انتباهه وإثارة عواطفه"[3]. وقد أنزل ميشال ريفاتير المتلقي منزلة سامية؛ إذ إن دوره، وردّ فعله تجاه النص يدخلان في تحديد الأسلوب، ولذلك فهو يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتلقي، فيعرّفه بأنه"إبرازُ عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالاتٍ تمييزيةً خاصةً"[4]. ويبدو أن ريفاتير قد وسّع مفهومَ الأسلوب ليتجاوزَ حدودَ النصِّ ويتعداه إلى القارئ؛ فالظاهرة الأدبيةُ عنده ليست هي النصُّ فقط، ولكنها القارئُ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص[5].

---

(1) نفسه، ص15.

(2) نفسه، ص24. التعبير الصحيح: سواء أكان - أي المتلقي - موجودا بالفعل، أم موجودا في الذهن (بهمزة التسوية).

(3) الأسلوبية والأسلوب، ص 79.

(4) الأسلوبية والأسلوب، ص79.

(5) (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير).

*وهم: جماعة مو

Groupe(mu): Jaque Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F. Pire, H.Trinon.

وقد سار مؤلفو البلاغة العامة* في الاتجاه ذاته، حينما يحددون الأسلوب بكونه حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص[1].

إن المخاطب (المتلقي) موجودٌ في الخطاب بالقوة؛ مما يجعل المخاطب يضمّن خطابه عناصرَ لغويةً من شأنها التأثيرُ فيه. ويبيّن المسدي أهمية المتلقي، ودوره في إيجاد الخطاب بقوله: إن الملفوظ يظلُّ موجودا بالقوّة سواء أفرزته الذات المنشئة له، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يُخرجه إلى حيّز الفعل إلا متلقٍ[2].

4. 3. نظرية الأسلوب من زاوية النص:

هناك فريق ثالثٌ ينظر إلى الأسلوب من زاوية النصّ، وقد أقصى كلاً من المنشئ والمتلقي، ويرى أصحاب هذه النظرة أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته الكشفُ عن مدلولاته من خلال لغته[3]. وقد كان هذا الاتجاهُ ردَّ فعلٍ لاتجاهاتٍ جزئيةٍ كانت تُغرق في تاريخ الأدب وقصص حياة مؤلّفيه[4]. وقد كان للبنيوية الأثرُ البالغُ في تكريس هذه النظرة، فقد وصف جاكوبسونُ النصَّ الأدبي بأنه خطاب تركّب في ذاته ولذاته[5]. كما أن موليتيه عَرف النص بقوله: هو المجموع المنغلق والمتماسك للعمليات الكلامية التي صُنع منها[6].

وانطلاقا من هذا المنهج البنيوي يجعل ستاروبنسكي الأسلوبَ مِسْبارَ القانون المنظِّم للعالم الداخليِّ في النص الأدبي[7]. والبنيويون يربطون مفهومَ الأسلوبِ بالنص فريفاتير يرى

---

* وهم: جماعة مو

Groupe (mu): Jaque Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire, H.Trinon.

(1) الأسلوبية والأسلوب، ص76.

(2) نفسه، ص 83.

(3) محمد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة).

(4) صلاح فضل: (علم الأسلوب وعلاقته بعلم اللغة)، مجلة فصول، ص 49.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 16. والأسلوبية والأسلوب، ص 88 - 89.

(6) الأسلوبية، ص 153.

(7) الأسلوبية والأسلوب ، ص 89.

انه ليس ثمة أسلوبٌ أدبيٌ إلا في النص"[1]. ويجعل موليبه النصَّ ميدانا تُبنى فيه الأدبية[2]. أما هيل A.HILL، فهو الآخرُ يربط الأسلوبَ بالنص، فهو عنده"الرسالة التي تحملها العلاقاتُ الموجودةُ بين العناصر اللغوية، لا في مستوى الجملة، وإنما في إطارٍ أوسعَ منها كالنص أو الكلام"[3]. وقد وسّع بعضُ الباحثين مفهومَ الأسلوب ليصبح نفسه النص، فريفاتير تدرج في تعريف الأسلوب، بادئا بالقراءة، موضحا مفهومها:"القراءة التي تعطيها اسم الأسلوب، والتي تم خلطها زمنا طويلا مع الفرد المفترَضِ المسمى الكاتب"[4]. وفي النهاية يعلن مقررا:"الأسلوب في الواقع هو النص"[5]. بينما نجد هيلمسليف يوسّع مفهومَ الأسلوب حيث يصبح النصُّ بنيته دالاً فمجرد تعبيرِ الإنسان عن فكرة ما شعرا بدلَ تعبيره عنها نثرا يُعد تنبيها للمتقبِّل إلى أن النص - فضلا عما يحمله من دلالاتٍ أوليّةٍ تكوّنُ بنيةَ رسالة - قد استحال في صياغته دالاً متصلا بنظامٍ إبلاغيٍّ آخرَ غيرِ النظام الألسنيِّ البسيط[6].

لقد غدا الأسلوب والنص متلازمين في عُرف البنيويين، فالأسلوب عندهم ليس شيئا خارجا عن النص، بل هو عنصرٌ من عناصره، فالنصّ هو الميدان الوحيد الذي يُبنى به الأسلوبُ، ولا أسلوبَ إلا في النصِّ الأدبيّ. ويحدد محمد الهادي الطرابلسي الأسلوبَ بأنه ما تستعصي ترجمته، وهو يعني بالترجمة نقلَ النصِّ من لغة إلى أخرى، أو في إطار اللغة نفسها، فنحن حينما نترجم نغيّر الدوالَ المرتبطةَ بمدلولاتها في النص، وبالتالي نُنتج نصا جديدا. فالأسلوب في نظره"صراعٌ متواصلٌ عنيفٌ ضدَّ اعتباطيةِ الدال"[7].

كانت تلك هي الرؤى الثلاث للأسلوب، فأيها يتبنى المحلل الأسلوبي؟ وللإجابة عن هذا السؤال يمكننا أن نستنيرَ برأي المسدّي الذي يُنبّه إلى عدم الانسياق وراء هذا المنهج

---

(1) نفسه، ص 79. والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 15.
(2) الأسلوبية، ص 153.
(3) الأسلوبية والأسلوب، ص 87.
(4) الأسلوبية عند ميشال ريفاتير.
(5) نفسه.
(6) الأسلوبية والأسلوب، ص 88.
(7) الأسلوبية، مجلة فصول، م5، ع1، ص 220 وص 223.

والغفلةِ عن التفاعل العضويّ في عملية الخطاب بين المخاطِب، والمخاطَب والخطاب؛ إذ إن العملية لا تكتمل إلا بأضلاع المثلث الثلاثة[1].

4. 4. محددات الأسلوب:

وبعد إذ تحدد لدينا مفهومُ الأسلوب من مختلف الزوايا، يمكننا أن نتطرّق إلى محدداته، أي ما يُستند إليه في تحديد الأسلوب؛ إذ إن في النص الأدبيّ عناصرَ تدخل ضمن الأسلوب وأخرى لا تدخل ضمنه

4. 4. 1. الأسلوب إضافة:

يرى بعضُ الباحثين أن الأسلوب إضافة، أي إنه إضافةُ بعضِ الخصائص أو السّماتِ الأسلوبيةِ إلى النصوص المحايدة؛ فتنقلها من حيادها، وبذلك تصبح أسلوبا. ويتركز عمل المحلل الأسلوبي وفق هذه النظرية على الكشف عن تلك العناصر، وإعادتها مرة أخرى إلى صورها المجردة[2]. وهذا يعني أن الأسلوب مجموعةٌ من الخصائص، أو السمات تُزاد على لغة التواصل العادية. وإذا كان الأسلوب إضافة، فإنه يعني التحسينَ و الزّخرفة والتجميلَ للتعبيرات المحايدة البريئة من أيّة أسلبة ممكنة[3]. فإذا أخذنا - مثلا - يتبيّن من مطلع القصيدة التي أنشدها أبو تمامٍ (ت231 هـ) في فتح عمورية، تبيّنت لنا الإضافاتُ التي زادها الشاعرُ من خلال ألوان البديع: [من البسيط]

السَّيفُ أصدقُ إنباءً مِن الكُتُبِ ... في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ و اللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفائحِ، لا سُودُ الصَّحائِفِ ... في مُتُونِهِنَّ جَلاءُ الشَّكِّ و الرِّيَبِ

---

(1) الأسلوبية والأسلوب، ص 76.

(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 152.

(3) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 22.

فقد استعمل في بيتين ستةً من المحسنات البديعية، تلك المحسنات التي أولع بها، فميّزت أسلوبه، وأضفت عليه سمةً خاصة، حتى عُرِف مذهبُه بالصناعة اللفظية.

ولا يلجئنّ بنا الظنُّ إلى أن معنى ((الأسلوب إضافة)) مرتبطٌ بالزخرفة البديعية، فنحن نتكلم عن أسلوبِ نصٍ ما عندما نُضفي بعض البُنى على هذا النصِّ سمةً ((خاصـة))، أو عندما تُجعل منه قراءةً إزاءَ نصوص أخرى"[1] على حد تعبير فان ديك.

4. 4. 2. الأسلوب اختيار (Selection):

شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار، فقد أشار ماروزو منذ 1931 إلى أن الأسلوب اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها، وينقلها من درجها الصّفر إلى خطاب يتميّز بنفسه"[2]. وترجع هذه النظرية إلى مقولة إنّ أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال، وكيفيات متنوّعة"[3]. فشأنُ الأديب شأنُ الرّسّام الذي يبدع لوحة، فهو لا يخترع ألوانا لم يُسبق إليها، وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيرُه، فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته، ويمزج بعضها ببعض، ويستعمل هذا اللون في هذا الموضع، وذاك في غيره. وكذلك الأديب، فهو لا يخلق لغة جديدة؛ إذ هي بناءٌ مفروضٌ على الأديب من الخارج، والأسلوبُ مجموعةُ الإمكاناتِ التي تُحققها اللغة، ويستغلُ أكبرَ قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر"[4]. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الاختيار عمليةٌ واعيةٌ يقوم بها الأديب حين يُفضّل بعضَ طاقاتِ اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدودةٍ من لحظات الاستعمال"[5]. ولذلك نجد علماء الأسلوب يُرجعون فرادةَ الأسلوب وتميّزه إلى الاختيار[6].

---

(1) اللاسانية وعلم النص، ص 166.

(2) الأسلوبية والأسلوب، ص 98. النقد والحداثة، ص 58.

(3) الأسلوبية والأسلوب، ص54- 55. الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 27.

(4) الألسنية العربية، ج2، ص 116.

(5) الأسلوبية والأسلوب، ص 72.

(6) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 160.

وإذا ما نحن تفحصنا تحديد الأسلوب بأنه اختيار، وجدنا أنه يدخل في جوهر العلاقة بين اللغة والكلام، فإذا كانت اللغة هي النظام، فإن الأسلوب هو ظاهرة كلامية فردية في الدرجة الأولى[1].

والحقيقة أن مفهوم الأسلوب اختيار قديمٌ في تراثنا البلاغيِّ فقد خاض فيه علماء البلاغة، و تعرض في هذا المقام - بإيجاز - لعلمين متميِّزين يتسلمان الدرس البلاغيِّ العربيِّ القديم: ابن طباطبا العلويّ (ت 322 هـ)، وعبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ).

فقد تعرض ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر لهذا المفهوم، و هو يفصِّل خطوات عملية الإبداع الشعريّ، فهو و إن لم يُسمِّ الأسلوب مصطلحا، فإن فكره كان مشغولا به، حيث يقول: فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيتٌ يُشاكِلُ المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه المعاني... ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويَرُمّ ما وَهِيَ منه، ويُبدِّل بكلِّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية. وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضادّ للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقعَ في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطلَ ذلك البيت، أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تُشاكِله...»[2].

أما الشيخ عبد القاهر الجرجاني فقد تعرض لمفهوم (الأسلوب اختيار)، وهو يعرض نظريته في النظم؛ إذ النظمُ عنده ليس ضمّ اللفظ إلى اللفظ، بل لا بد من مراعاة تناسق دلالتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل[3]. كلُّ ذلك يتمُّ في إطار توخي معاني النحو[4]. وهو حين يصف عملية الإبداع الأدبيّ يجعل الأسلوبَ اختيارا، حيث يُشبِّه

---

(1) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 30.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ت)، ص7-8.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1991، ص65-66.

(4) نفسه، ص94.

المبدع بالبناء الذي يتخير موضع الحجارة، ولنتمعّن قوله: "واعلم أنّ مما هو أصلٌ في أن يدقّ النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاءُ الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل، وأن يُحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حالَ الباني، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك نعم وفي حال ما يُبصر مكانَ ثالثٍ ورابعٍ يضعهما بعد الأولين..."[1].

4. 4. 3. الاختيار والتركيب:

يرتبط مفهومُ الاختيار بمفهوم التركيب؛ كي يتحقق الأسلوب. ويعتمد علماء الأسلوب خصوصا، وعلماءُ اللسان عموما على محور النظم ومحور الاستبدال اللذين ميّزهما سوسير[2]. "فالنص الأدبيُ يتحقق بإسقاط مبدإ المساواة الموجود في محور الاستبدال (الذي يقوم عليه الانتقاء بين المفردات) على محور النظم (الذي تتم فيه عمليةُ التنسيق)"[3].

وقد استرعى اهتمامَ جاكوبسونَ اعتمادُ الإنسان في كلامه على ظاهرتي الانتقاء والتنسيق؛ فيعرّفهما بأنهما عمليتان رئيستان في سيرورة الكلام. فالتكلمُ - عنده - يتطلب عمليتين أساسيتين: أولاهما الانتقاء، وثانيهما التنسيق[4]. فالاختيار والتركيب ظاهرتان متلازمتان؛ إذ لا ينشأ الخطابُ من مجرّد اختيار عناصرَ لغويةٍ من معطيات اللغة، بل لا بدّ من تنسيقها وفق ما تقتضيه قوانينُها، وبذلك يتشكّل الأسلوب.

أنواع الاختيار:

يمكننا أن نميّز بين نوعين من الاختيار:

أ- **الاختيار من المعجم**: ويتمثل في اختيار المنشئ الألفاظَ التي يراها مناسبة.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص 102 - 103.

(2) ينظر: محاضرات في الألسنية العامة، ص 149-150.

(3) الأسلوبية، ص 10. والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص13-14. والنظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 76.

(4) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 38.

ب- اختيار التركيب: مثل: ((الجملة الفعلية، الجملة الاسمية، التقديم، التأخير...))[1].

ولكن السؤال المطروح ههنا: هل كلّ اختيار يُعدُّ أسلوبا؟

ولإجابة هذا السؤال نقول: مادام الأسلوبُ يتمُّ عن وعيٍ وقصدٍ من المنشئ، سواء أكان ذاك الاختيارُ معجميا أم تركيبيا، فلا بدّ أن يُفضي إلى بُعد تأثيري، أو جمالي. فإذا تحقق ذلك كان الاختيار أسلوبا، وإن لم يتحقق لم يعد أسلوبا.

وعلى الرُّغم مما تُقدِّمه اللغة من إمكانات، وخيارات للمنشئ، سواء على المستوى المعجمي أم التركيبي، إلا أن هذا الاختيار ليس حرا حريةً كاملة، فهو محكوم بقواعد وأسس أخرى[2]. كما أن هناك عناصرَ لغويّةً لا يمكن استبدالها بغيرها؛ فهي مفروضة لا اختيار فيها، كأسماء الأماكن، وأسماء الأعلام، وغيرها[3].

4.4.4. الانزياح: (L' ecart):

دأبَ علماءُ الأسلوب ومنظِّرو الأدب على توظيف نظرية الانزياح في دراستهم النصوصَ الأدبية، حتى غدا تعريفُ الأسلوب عند كثير منهم بأنه انزياحٌ، أو (انحراف Déviation) أكثرَ تعريفات الأسلوب انتشارا[4]. ونشير إلى أن مصطلحاتٍ عدةً قد استُخدمت للدلالة على معنى الانزياح، ومنها: الانحراف، والإخلال، والعدول، وخرق السَّنن...[5].

وقد اعتمد تودوروف في تعريفه للأسلوب على مبدإ الانزياح فعرّفه بأنه ((لحن مبرِّر)) ما كان يوجد لو أن اللغة كانت تطبيقا كليًّا للأشكال النحوية الأولى[6]. أما

---

(1) ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 28. والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص172.

(2) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 27.

(3) نفسه، ص 34. والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص179. والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 35.

(4) الأسلوبية والأسلوب، ص93. والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص

(5) ينظر: نفسه، ص 43 وما بعدها.

(6) النقد والحداثة، ص 41 وص 60. والأسلوبية والأسلوب، ص 98-99.

ريفاتير فقد عرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، ولجوءٌ إلى ما ندر من الصيغ"[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه عند تعريف الأسلوب بأنه انزياح، هو: ما المعيار الذي يحدد هذا الانزياح؟ فالانزياح لا يكون إلا بالنسبة لمعيار ما. وهو يستمد دلالته من الخطاب الأكبر (اللغة)، لذلك يتعذر تصوره في ذاته[2].

معيار الانزياح:

يرى معظمُ الأسلوبيين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو "المستوى العادي للغة، أي ما ارتضاه علماءُ النحو، وما أقرّه اللغويون"[3]. وقد لاحظ جاكوبسون أن "المرسلة الشعرية تجاذبٌ مستمرٌ بين المحافظة على المعايير وخرقها"[4]. بينما يقترح ليو شبيتزر "وضع عمل المبدع كله في مقابل لغة عصره"[5]. أما ريفاتير فقد أرجع المعيار إلى النصّ نفسه؛ إذ يرى أن السياق هو المعيار، "فبدلا من أن يبحث عن المعيار في أشياء خارج السياق، وجد أن السياق نفسه يمكن أن يكون هو المعيار"[6].

مبررات الانزياح

هناك علاقةٌ وثقى بين الاختيار والانزياح؛ فالثاني نتاجُ الأول، والمنشئ حين يلجأ إلى الانزياح يكون - غالبا - ذا مبرراتٍ فنيّة، و غاياتٍ جمالية. وقد يكون اضطراريا كما يفعل الشاعر حينما يضطره الوزنُ والقافية[7].

---

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 181.
(2) الأسلوبية والأسلوب، ص 94.
(3) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 21.
(4) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 78.
(5) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 37.
(6) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 37.
(7) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 21.

قيمة الانزياح:

يلخصها المسدّي بقوله: "ولعلّ قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى صراع قارٍّ بين اللغة والإنسان. هو أبدا عاجزٌ عن أن يلمّ بكلّ طرائقها وبمجموع نواميسها... وهي كذلك عاجزةٌ عن أن تستجيب لكلّ حاجته في نقل ما يريد نقله، وإبراز كلّ كوامنه من القوة إلى الفعل... وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصورها، وقصوره معا"[1].

وعلى الرّغم من أن نظرية الانزياح قد تبوّأت الصدارة من الدراسات الأسلوبية، إلا أنها ليست بمنأى عن النقد؛ فقد شنّ بعضُ الباحثين هجوما عنيفا عليها؛ إذ يرون أنها قاصرةٌ عن كشف القيمة الأسلوبية. يقول جورج مولينيه: "إذا عُزل الانزياحُ وحتى – في نهاية الأمر – إذا حُدّدت هويّته، فلن يكونَ لنا الحقُّ في الاعتقاد بأننا كشفنا عن انزياح ذي دلالة أدبيّة. على كلّ حال، هذا هو اللّومُ الأساسيُّ الذي يجب أن نوجّهه إلى أسلوبية الانزياح. حتى لو وصلت إلى المقاصد النهائية التي يطلبها هذا البحث، فإنها تمرُّ بعيدةً عن القيمة الأسلوبية؛ لأنها لا تطلبها البتّة"[2].

والحقيقة إننا إذا اعتمدنا الانزياح مقياسا مطلقا لتحديد الأسلوب، فإن في ذلك شيئا من المجازفة؛ فهناك نصوصٌ ذاتُ قيمةٍ أدبيّةٍ ولا تحتوي على انزياحات كثيرة[3].

ويرى أندري مارتيني André Martinet أنه ليس كلُّ انزياحٍ أسلوبا، كما رأى في التعريفات التي تقول بذلك أنها لا تقدّم مقاييسَ دقيقةً في تعريف الأسلوب"[4]. وقد جارى جورج مونان مارتيني، بل أثنى عليه، فهو يرى أن كثيرا من الانزياحات لا وظيفةَ لها، فهي ليست العصا السحرية التي تمكّننا من كشف أسلوبٍ من الأساليب، وقياسِ قيمته الجمالية قياسا ثابتا[5].

---

(1) الأسلوبية والأسلوب، ص 102.

(2) الأسلوبية، ص 167.

(3) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 37-38.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 181.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 181.

ودارسُ الأسلوب قد يواجه كثيرا من الانزياحات التي فقدت قيمتها الأسلوبية - أو صفتها الانزياحية - بسبب كثرة الاستعمال، حتى لتبدو كأنها تعبيرٌ عادي، فيصعب على الوقوف عليها، ناهيك عن إدراك قيمتها الجمالية، إن كانت لها قيمة جمالية! لذا يجب أن لا يكونَ البحثُ الأسلوبيُّ جريا وراء الانزياحات إلا بمقدار ما يكون لها من قيمة فنيّة.

5- السِّمة الأسلوبية:

بعد أن تبيَّن لنا أنه ليست كلُّ إضافةٍ تُعدّ أسلوبا، فقد تغدو زخرفةً لفظيّةً تهوي بالعمل الأدبيِّ في مكان سحيق. كما أنه ليس كلُّ اختيار أسلوبا، ولا كلُّ انزياح يُعدّ أسلوبا وهنا نطرح سؤالا في غاية الأهمية: ما الذي يجعل من مُرسلة كلاميّةٍ عملا فنيا؟[1]

لا شك أن تلك المرسلة الكلامية (النص) قد تتوافرت فيها مجموعةٌ من العناصر اللغوية جعلتها عملا فنيا، وهذه العناصر اللغويةُ تقوم بوظيفة أسلوبيّة؛ فتخلع على النص حلّةَ الأدبية. فالسّمة المميّزةُ تحوّلٌ أسلوبيٌّ فرديٌّ، وطريقةٌ في الأداء فيها خروجٌ من الاستعمال المألوف، وعدولٌ عن القواعد المطّردة[2]. وهكذا يصبح الخطاب الأدبيّ - على حدّ وصف مولينيه - موسوما بالشعور بالأدبيّة، بتقدير الأدبية. وهذا الوسْم نتيجةٌ للاتفاق بين عدد من الوقائع اللغوية وبين تلقيها[3]. ويُمكننا وصْفُ وحدةٍ لغويّةٍ بأنها موسومة (Marquée) إذا امتلكت خاصّةً فونولوجيّةً أو صرفيّةً، أو سياقية أو دلاليّةً تعارضها مع وحداتٍ من الطبيعة نفسها في اللغة ذاتها[4]. ولعلّ أهمّ ما ينبغي التنبّهُ إليه، هو أن الوحدة اللغوية مفردةً لا تسِمُ أيّ أسلوبٍ مهما كان؛ ولذلك لا بدّ من الربط بين مجموعة من الوقائع اللغوية، وهو ما يطلق عليه مولينيه (رزمة، أو حزمة أسلوبية)، وهي اتّحاد عدد من السّمات اللغويةِ المتلائمةِ التي تتناسب فوق ذلك مع موضوع معيّن[5] ويُسمّي مولينيه أصغرَ وحدة

---

(1) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 178.

(2) النقد والحداثة، ص 48.

(3) الأسلوبيّة، ص 167 - 168.

(4) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 44.

(5) الأسلوبية، ص 179.

أسلوبية (ستيلام Stylè me). وقد يكون مورفيما مستقلا، أو مورفيما لاصقا أو متحركا، أو فئة مفرداتية ذات قيمة خاصة، أو نظاما نحويا أو علاقة بلاغية... ولا تكون الوحدة اللغوية (ستيلاما) إلا إذا قامت بدور واسم الأدبية[1]. فالسمة الأسلوبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون الأخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات، وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه[2].

ويمكننا القول إن السمات الأسلوبية: هي مجموع الظواهر (الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والمعجمية) التي تجعل النص، فريدا في بابه الأدبي متميزا بين أقرانه.

6- عمل المحلل الأسلوبي:

إن الإجابة عن سؤال جاكوبسون: ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا؟[3] تحدد هدف المحلل الأسلوبي. إنه البحث عن العناصر اللغوية التي تجعل النص الأدبي أدبيا، أي البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي. وهذا يقتضي من المحلل الأسلوبي ألا يدرس أسلوب النص كله، وإنما يركز على مظاهر دون أخرى[4]. فعمله إذن يقوم على الاختيار لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية؛ لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا، ويحتوي على وحدات لغوية لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية[5]. وهذا الاختيار أو الانتقاء لا يعني أبدا الفصل بين العناصر اللغوية المشكلة للنص الأدبي؛ إذ يجب علينا أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككل، بحيث نحدد جيدا علاقات كل عنصر بالآخر[6]. فالانتقاء إذن إجراء عملي لإبراز السمات التي جعلت النص الأدبي أدبيا.

---

(1) الأسلوبية، ص 188.
(2) النقد والحداثة، ص 38.
(3) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 178.
(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 160.
(5) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 16.
(6) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 29.

منهجية التحليل الأسلوبي:

على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن يلج نصه الذي يريد تحليل بخطوات عسوية؛ حتى لا يكون عمله مجرد إضاءات يسلطها على النص، أو إشارات إلى ظواهر أسلوبية دون الوصول إلى جوهرها. وحتى يبرز أغوار أسلوب النص لا بد من اتباع الخطوات الآتية[1]:

1- الاقتناع بأن النصَّ جديرٌ بالتحليل.
2- تحديدُ مادة الدراسة (نص أدبي، مجموعة من الأعمال الأدبية...)
3- قراءةُ العملِ الأدبي مرات عديدة؛ حتى يتشابه انطباعٌ جماليٌّ يهيمن على نفسه، وهذا الانطباع يُسمى الأثر.
4- القيام بسلسلة من القراءات؛ لاكتشاف خاصية كلامية تلفت انتباهه من حيث هي سمة متكررة.
5- ملاحظةُ الانزياحات وتسجيلها، بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص
6- تحديدُ السمات التي يتسم بها أسلوبُ النص
7- القيام بسلسلة أخرى من القراءات؛ لاكتشاف السمات التي لم تُكتشف في البداية.
8- دراسة السمات الأسلوبية دراسةً منظَّمة، وفي جميع الاتجاهات.

محاذير التحليل الأسلوبي:

1- عدمُ الفصلِ بين الشكل و المحتوى.
2- الابتعادُ عن إصدار الأحكام التقييمية؛ لأن ذلك من اختصاص الناقد الأدبي.
3- تحليلُ العملِ الأدبيِّ على أساس أنه خطابٌ يتمُّ إنتاجه وتلقيه.

---

(1) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 18 – 54 – 55. والأسلوبية، ص 34–74.

4- الاستفادةُ من جميع الاتجاهات الأسلوبية، ونظريات الأسلوب؛ فاقتصاره على اتجاه واحد، أو نظريةٍ واحدةٍ قد يجعل التحليلَ الأسلوبيُّ قاصرا عن إبراز السّمات الأسلوبية في العمل المدروس.

الباب الأول

السِّمَاتُ الأُسلوبيّةُ

في البنية الموسيقية

الفصل الأول

السِّماتُ الأسلوبيّةُ في الموسيقى الخارجية

تمهيد:

لا يختلف اثنان في أن موسيقى الشعرِ منبعُ سحرِه، وسرُّ جمالِه، ومظهرُ تميُّزِه عن سائرِ فنونِ القول؛ فهي أولُ ما يطرُق الأسماعَ، فتشدُّها وتتسلّل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا. وقد قيل: «لا شيءَ أسبقُ إلى الأسماعِ، وأوقعُ في القلوبِ، وأبقى على الليالي والأيام من مثلٍ سائرٍ، وشعرٍ نادرٍ»[1].

وقد دأبَ القدماءُ على تعريفِ الشعرِ بأنه«قولٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنى»[2]. إنهم إذ يجعلون الوزنَ والقافيةَ حدّاً للشعر؛ ذلك أنهما الميزةُ التي تميِّزُه عن غيره من فنون القول، والسِّمةُ التي بها يُعرف. يقول حازمُ القرطاجنّي (ت 684 هـ): «وأرداُ الشعر ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذبِ، خليًا من الغرابة، وما أجدرَ ما كان على هذه الصفةِ ألاّ يُسمّى شعرا، وإن كان موزونا مقفًى»[3].

---

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص 155.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 64. وينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006م، ص107. وأحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية، علّق عليه أحمد حسن بسج، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 211.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966م، ص72.

وعنصرُ الموسيقى مرتبطٌ بحاسّةِ السّمعِ، وهي حاسّةٌ قُدّمت على أخواتها في كثيرٍ من آيِ الذِّكرِ الحكيم، قال تعالى: ﴿إِنَّ ٱلسَّمْعَ وَٱلْبَصَرَ وَٱلْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْـُٔولًا﴾[1].

ولعلّ الذين حُرِموا نعمةَ البصرِ أكثرُ الناسِ رهافةَ سمعٍ تعويضًا لما فقدوا. قال بشّارُ بنُ بُرْد (ت 167هـ) [من البسيط]:

يا قومِ أذْني لبعضِ الحيِّ عاشقةٌ ... والأُذْنُ تعشَقُ قبلَ العينِ أحيانا

قالوا: بمن لا ترى تهذي؟ فقلتُ لهم: الأُذْنُ كالعينِ توفي القلبَ ما كانا[2]

ونحن قد نتأثّر بموسيقى أغنيةٍ من لغةٍ غيرِ لغتنا، ولأمرٍ ما نحن لا نتزعزعُ حين لا نفهم، ولكن نتزعزع حين يكون هناك تشارُك في موسيقى ما نسمع"[3]، حتى لو كانت الكلماتُ من لغتنا.

وقد لاحظ القدماءُ تلك الصِّلةَ الوُثقى بين الشعرِ والموسيقى، فقال الجاحظ (ت255 هـ): "والعربُ تقطَعُ الألحانَ الموزونةَ على الأشعارِ الموزونةِ، فتضعُ موزونًا على موزون"[4]. والوزنُ هو الذي يحفظُ للشعرِ حلاوتَه، ويزيدُ عذوبتَه، فإن عُدِلَ به عنه مَجّتهُ الأسماعُ وفَسَدَ على الذوق[5]. كما ربط ابن فارس (ت395 هـ) بين الشعر والإيقاع حيث يقول: "أهلُ العروضِ مُجمِعون على أنه لا فَرْقَ بَيْنَ صناعةِ العَروضِ وصناعةِ الإيقاع، إلا أنّ صناعةَ الإيقاعِ تقسيمُ الزمانِ بالنَّغَم، وصناعةُ العروضِ تقسمُ الزمانَ بالحروف

---

(1) الإسراء/ 36.

(2) ديوان بشار بن برد، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 612- 613.

(3) عبده بدوي: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط2، 1984م، ص9.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د ت)، ج1، ص385.

(5) عيار الشعر، ص5.

المسموعة[1]. وقد ذهب أبو هلال العسكريُّ (ت395 هـ) أبعدَ من ذلك حينما عَدَّ الشعرَ مادةً لصناعةِ الألحانِ وَمَا يفضُلُ به الشعرُ... أن الألحانَ التي هي أهنى اللذاتِ... لا تهيّأ صنعتُها إلّا على كلِّ منظومٍ من الشعرِ، فهو لها بمنزلةِ المادّةِ القابلةِ لصورِها الشريفةِ[2].

ولم يحِدِ المحدثون عن نهجِ القدماءِ، في نظرتِهم إلى موسيقى الشعرِ، فليس ثمّةَ خلافٌ على أنّ الشعرَ نشأ مُرتبطًا بالغناءِ، ومن ثَمّ فإنّهما يصدرانِ عن نبعٍ واحدٍ، وهو الشعورُ بالوزنِ أو الإيقاعِ[3]، بل إنّ منهم من يجعلُها العنصرَ الوحيدَ القارَّ الذي لا بُدّ من الانطلاقِ منه والرجوعِ إليه[4].

بيدَ أنّه لابدّ من تمييزِ مظهرينِ للموسيقى الشعريّةِ: خارجيّةٍ يحكمُها العروضُ وحدَه، وتنحصرُ في الوزنِ والقافيةِ، وداخليّةٍ تحكمُها قيمٌ صوتيّةٌ باطنيّةٌ أرحبُ من الوزنِ والقافيةِ والنظامِ الخليليِّ[5].

وقد خُصّصَ هذا البابُ لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الموسيقيّةِ للقصيدةِ موضوعِ الدراسةِ. وسيدرسُ الفصلُ الأوّلُ: السّماتِ الأسلوبيّةَ في الموسيقى الخارجيّةِ في مبحثينِ، يدرسُ الأوّلُ السّماتِ الأسلوبيّةَ في الوزنِ، أمّا الثاني فيتناولُ السّماتِ الأسلوبيّةَ في القافيةِ.

أمّا الفصلُ الثاني فسيخصّصُ لدراسةِ: السّماتِ الأسلوبيّةِ في الموسيقى الداخليّةِ في مبحثينِ: يدرسُ أوّلهما: السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّوتِ المعزولِ، أمّا ثانيهما فيتناولُ السّماتِ الأسلوبيّةَ في الصّوتِ في إطارِ اللفظِ.

---

(1) الصاحبي في فقه اللغة، ص 212.

(2) كتاب الصناعتين، 156.

(3) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص 57.

(4) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص19.

(5) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص 193.

المبحث الأول

السِّماتُ الأسلوبيّةُ في الوزن

1- الوزن:

يُعدُّ الوزنُ الإطارَ العامَّ للموسيقى الخارجية للقصيدة، إلا أنّ القدماء ميّزوا بين العروض والقوافي، فعدوهما علمين منفصلين، على الرّغم من صلة التكاملِ بينهما.

ومما لا شكَّ فيه أنّ الوزن في القصيدة يقعُ على جميع اللفظ الدّال على معنى، فاللفظُ والمعنى والوزنُ عناصرُ تمتزج مع بعضها فيحدثُ من ائتلافها بعضها إلى بعضٍ معاني يتكلّم فيها[1].

وقد جاءت مرثيةُ مالك بن الريب على بحر الطويل، وهو أحدُ البحور الخليليّة الستة عشرَ وهو مكوّنٌ من ثمانيةِ أجزاء: أربعةٌ خماسيّةٌ، وأربعةٌ سباعيّةٌ، وخماسيُّه مقدّمٌ على سباعيّه. وكلاهما أصل، وهي: فعولُنْ مفاعيلُنْ فعولُنْ مفاعيلُنْ × 2 [2]. ولهذا البحر عروضٌ واحدةٌ مقبوضةٌ وجوبا[3]، وثلاثةُ أضربٍ: الأول: صحيح (مفاعيلن)، والثاني: مقبوض (مفاعلن)، والثالث: محذوف (فعولن)[4].

وقد وزنت المرثيةُ على ثاني الطويل، أي إنها مقبوضةُ العروضِ والضرب.

---

(1) نور الدين السد: (المكوّنات الشعرية في يائية مالك بن الريب)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999، ص 30.

(2) موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1969، ص69.

(3) التزمت العرب القبض في تفعيلة العروض ولا يأتون بها تامة سالمة من القبض إلا في التصريع المقابل لضرب تام. ينظر: ابن جني: كتاب العروض، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط1، 2007، ص43. ومنهاج البلغاء، ص 223.

(4) كتاب العروض، ص 43، وص44، وص 45.

وبحرُ الطويلِ من أطول البحورِ الخليلية، وثانيه - إذا سلم من الزحاف في الحشو- يتكوّن من ستةٍ وأربعين صوتا: ثمانية وعشرون متحركا، وثمانية عشر ساكنا. وتُشكّل أصواته ثمانيةً وعشرين مقطعا صوتيا: ثمانية عشر مقطعا متوسّطا، وعشرة مقاطعَ قصيرةٍ، فهو إذن اسمٌ على مُسمّى، إنه والبسيط أطولُ البحور الخليلية. فقد رُوي عن الأخفش (ت 218 هـ) أنه قال: سألتُ الخليلَ بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سمّيتَ الطويلَ طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه"[1].

ولعلّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل هناك علاقةٌ بين الوزنِ العروضيِّ وموضوعِ القصيدة؟

يقول أحمد الشايب: "الوزنُ ظاهرةٌ طبيعيّةٌ للعبارة ما دامت تؤدّي معنىً انفعاليا، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلكه انفعالٌ تبدو عليه ظاهراتٌ جثمانيّةٌ عمليّة، كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوّتها، سرعة التنفس أو بطئه... فاللغةُ التي تُصوّر هذا الانفعال لا بُدّ أن تكون موزونة"[2].

وعلى الرّغم من أننا لا نجد رأيا واضحا للخليل في مناسبة الوزن لموضوع القصيدة، إلا ما رواه الأخفشُ عنه في علّة تسمية البحور، إلا أن الذين جاءوا بعده ربطوا بين موضوع القصيدة ووزنها، واقتنعوا بأن الأوزانَ تتفاوتُ في قدرتها على التّعبير عن الموضوع؛ فوجّهوا الشاعرَ إلى الطريقة التي ينتهجها في نظمه؛ إذ يقول ابنُ طباطبا العلويّ: "فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مخّض المعنى الذي يُريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تُطابقه، والقوافي التي تُوافقه، والوزنَ الذي سَلُس له القولُ عليه..."[3]. وقد ذهب أبو هلال العسكريّ المذهبَ نفسه[4]. ولاحظ حازم القرطاجنّي أنّ مَن تتبّع كلامَ الشعراءِ في جميع الأعاريض وجد الكلامَ الواقعَ فيها تختلفُ أنماطُه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعضٍ فأعلاها درجةً الطويلُ والبسيط[5].

---

(1) العمدة، ص 121.

(2) الأسلوب، ص 66.

(3) عيار الشعر، ص 7-8.

(4) ينظر: كتاب الصناعتين، ص 157.

(5) منهاج البلغاء، ص 226.

لقد آمن القدماءُ إذن بمناسبة الأوزانِ للأغراضِ الشعرية، فهذه تتنوّعُ بتنوّعِ تلك، والوزنُ الذي قد يصلُح لهذا الغرضِ قد لا يصلُح لذاك. يقول حازم: "ولما كانت أغراضُ الشعر شتى، وكان منها ما يُقصد به الجِدُّ والرصانةُ، وما يُقصد به الهزلُ والرشاقةُ، ومنها ما يُقصد به البهاءُ والتفخيمُ... وجب أن تُحاكى تلك المقاصدُ بما يُناسبُها من الأوزان ويُخيّلها للنفوس."[1] ويؤيّدُ ملحبه هذا بأن شعراءَ اليونان كانوا يلتزمون لكلّ غرضٍ وزنًا يليق به، ولا يتعدّونه فيه إلى غيره[2].

أما المحدثون فقد انقسموا فريقين في هذه القضيّة: فريقٌ يُنكر إنكارا تاما صلاحيةَ وزنٍ ما لغرضٍ دون غيره، وفريقٌ ثانٍ يؤمن إلى حدٍّ ما بوجود مناسبةٍ بين الأوزانِ والأغراض.

ونورد في هذا المقام - من الفريق الأول- رأي يوسف حسين بكّار الذي يقول: "غير أن ما يُشاعُ الآن من آراء عن صلاحية وزنٍ ما لموضوعٍ ما ليس أكثرَ من استنتاجاتٍ جاءت بعد دراسة الشعر واستقراء موضوعاته، وأوزانه إلى حدٍّ ما. هي إذن نتائجُ لا قواعدُ وأسس"[3]. وهو يميل إلى مذهب النُّقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة والوزن[4].

أمّا الباحثُ محمد صالح الضالع، فقد قام بتجاربَ أكوستيّة (فيزيائيّة) في محاولةٍ لتبيُّنِ العلاقةِ بين الوزنِ العروضيِّ والكلمةِ الشعرية، فلم يجد تقابُلا ملحوظا بين الوزنِ والكلمة الشعريّة والعناصر الأكوستيّة؛ فاستنتج أن الوزنَ العروضيَّ ومحورَه أشياءُ مجرّدةٌ موجودةٌ في ذهن الشاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوّق[5]. وكانت تلك النتائجُ - كما يقول - مؤيّدةً لما توصّل إليه M.E.loots بعد إجرائه عدةَ تجاربَ على أداء أبياتٍ من الشعر الهولندي، وتحليلها صوتيا؛ إذ لم تُظهر تجاربُه الأكوستيّة عن حقيقة الإيقاعِ العروضيِّ؛ لذلك عنون بحثه بـ (خُرافة العَروض Metrical Myths)[6].

---

(1) نفسه، ص266.

(2) نفسه، ص 266.

(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص163 - 164.

(4) نفسه، ص 166.

(5) الأسلوبية الصوتية، ص 187.

(6) نفسه، ص 187 - 188.

أمّا الذين يؤمنون بفكرة مناسبة الوزن لموضوع القصيدة، فمنهم أحد الشايب الذي يوجّه دارسَ الأسلوب بقوله: إنّ على دارس الأسلوب أن يتوجّه بالدراسة والتحليل إلى هذا العنصر الموسيقيّ الظاهر، وهما الوزنُ والقافية؛ ليرى هل وُفّق الشاعرُ في اختيار هذا البحر أو ذاك لقصيدته؟ وهل وافق البحرُ الغرضَ الذي احتوته القصيدة؟[1].

وهذا إبراهيم أنيس يُقرِّر مطمئنا أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّرُ عادةً وزنا طويلا كثيرَ المقاطع يصُبُّ فيه من أشجانه ما يُنفّس عن حُزنه وجزَعه[2].

كما ردّ شكري محمّد عيّاد على الذين يعتقدون صلاحيةَ الوزن لأيّ غرضٍ كان؛ إذ نجد - مثلا - مراثيَ على الطويل، وأخرى على البسيط، وثالثةً على الخفيف... فردّ عليهم بقوله: فاختلافُ أوزانِ البحورِ نفسُه معناه أنّ أغراضا مختلفةً دعت إلى ذلك، وإلاّ فقد كان أغنى بحرٌ واحدٌ ووزنٌ واحد، وهل يُتصوّر في المعقول أن يصلح بحرُ الطويل الأول للشعر المعبِّر عن الرّقص والنّقزان والخفّة؟[3].

إنّ موضوع قصيدتنا هو الرثاء، والرّثاءُ في الأصل عاطفةٌ سلبيّةٌ تحمل الإنسانَ على العكوف على النفس، والتفكير في شأنها، فهو انهزامٌ أمام الكوارث،[4] ويرى علي علي صُبح أنّ الرثاء يتناسب معه البحرُ الممتدُّ والوزنُ الطويل؛ لأنّ الامتدادَ والطولَ يتّفق مع شدّة الحزن،[5] فكيف إذا كان ذاك البكاءُ بكاءً للذات؟

لقد جاءت مرثيةُ مالكِ بن الرّيب على ثاني الطويل (مقبوض العَروض والضّرب). وللطويل منزلةٌ خاصةٌ في نفوس العروضيين، ودارسي موسيقى الشعر لا يُنافسه فيها إلا البسيط. فحازم القرطاجني يصطفي الطويلَ على غيره من الأوزان، فعروضُ الطويلِ تجدُ فيه أبداً بهاءً وقوّةً[6]، ويُرجع بهاءه وقوّته إلى تركيب أجزائه، حيث يقول: أوزانُ الشّعر منها ما

---

(1) الأسلوب، ص12.
(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص 177
(3) موسيقى الشعر العربي، ص 16.
(4) الأسلوب، ص 85
(5) علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1996، ص243.
(6) منهاج البلغاء، ص267.

هو متناسبٌ تامُّ التناسب متركّبٌ، مُقابلُه مُضاعفُه، وذلك كالطويل والبسيط. فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة"[1].

ومن المحدثين نجد إبراهيم أنيس يشهد لوزن الطويلِ بالريادةِ والتقدُّم على سائر الأوزان؛ إذ يقول: "ليس بين بحور الشعر ما يُضارع البحرَ الطويلَ في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرُبُ من ثلث الشعر العربيِّ القديم على هذا الوزن"[2]. ونحن إذا ما اعتمدنا المعلقات السبعَ مَرْجِعا لمعرفة نسبة شيوع بحر الطويل، وجدنا أن ثلاثا منها جاءت على هذا البحر، أي بنسبة 42,85 %، وهي معلّقةُ امرئ القيس، ومعلّقةُ طرفةَ بنِ العبد، ومعلّقةُ زهيرِ بن أبي سلمى[3].

وإذا ما أخذنا بالرأي القائل بأن وزن الطويل يُناسبُ الرثاء؛ لأنّ الامتداد والطول يتّفق مع شدّة الحزن، وجدنا أن كثيرا من عيون المراثي قد جاءت على هذا الوزن. ففي جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي[4]، نجد ثلاث مرثياتٍ من سبع جاءت على الطويل، وهي نفسُ نسبة بحرِ الطويلِ في المعلقات السبع[5].

وفي هذا المقام نرى أنّ من الجدير بالذكر الإشارة إلى ما توصّل إليه محمد الهادي الطّرابلسي في دراسته شعرَ شوقي، حيث بيّن أن مُعظم قصائد شوقي في الرثاء قد جاءت

---

(1) نفسه، ص 259.

(2) موسيقى الشعر، ص 59.

(3) ينظر: الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985، ص10، وص63، وص135.

(4) ينظر: أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، باب المراثي: ص249، وص256، وص 269.

(5) ومن روائع المراثي التي جاءت على وزن الطويل: دالية ابن الرومي في رثاء ابنه:

بكاؤكما يَشفي وإنْ كان لا يُجْدي   فجودا فقدْ أوْدى نظيرُكما عندي

وجيميّته الشهيرة في رثاء أبي الحسين العلوي، التي مطلعها:

أمامَكَ فانظرْ أيَّ نهجيْكَ تنْهَجُ   طريقانِ شتّى: مُستقيمٌ وأعوَجُ

وميميّة المتنبي في رثاء جدّته...

على وزن الطويل 33,33% من مجموع القصائد التي نظمها على الطويل. وقد بلغت نسبة أبيات الرثاء 35,46% من مجموع الأبيات المنظومة على وزن الطويل[1].

وقد جاءت مرثيةُ مالك بن الرَّيب على ثاني الطويل (مقبوض العروض والضرب)، وهذه الصورة هي أكثرُ صُوَرِه شيوعا، وأحبّها إلى النفوس، وأقبلها في الآذان[2].

وبعد.. هل كُلُّ ما تقدم يبيح لنا أن نُقرَّ بأن وزنَ الطويل مُناسبٌ لغرض الرثاء؟

إنّ إجابة هذا السؤال سواء أكانت بالإيجاب أم بالسّلب فيها كثيرٌ من المجازفة!

فلنغيّر صيغة السؤال إذن ونقول: هل كان من الممكن أن يصوغ مالكُ بنُ الرَّيب مرثيّته على وزنٍ آخرَ غيرِ الطويل؟ ولنُجب مبدئيا بنعم. فبحرُ البسيط قريبٌ منه، وقد رأينا أنه يُنافسه ريادةَ البحور العربية عند القدماء. فهما يتكوّنان من ثمانيةٍ وأربعين صوتا تُشكّل ثمانيةً وعشرين مقطعا صوتيا، كما ينشأ البسيط من تكرار تفعيلتين: أولاهما سباعيةٌ: (مُسْتَفْعِلُنْ)، وثانيتهما خماسيةٌ (فاعِلُنْ). أفلا يكونُ سائغاً لاستيعاب مرثيّة ابن الرَّيب؟

إن أوّل ما نلحظه هو أن الجزء الخماسيَّ في الطويل مُقدّمٌ على الجزء السّباعيّ، وعلى العكس من ذلك في البسيط، إذ يتقدّمُ السّباعيُّ على الخماسيّ.

أما الملاحظةُ الثانيةُ فتتعلّقُ بالزحافات التي تدخل على كلٍّ منهما. فالخبنُ وهو حذفُ الثاني الساكنِ من السبب الخفيف يدخلُ مع الاستحسان على(مُسْتَفْعِلُنْ)، و(فاعِلُنْ)[3]، ومن شأنه أن يلوّن موسيقى البسيط بلونٍ لا تتلوّنُ به موسيقى الطويل.

وليس من شأننا هنا الحديثُ عن تلك الزحافات وإنما أردنا أن نُشيرَ إلى اختلاف النغمةِ في البحرين.

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 22.

(2) موسيقى الشعر، ص 67.

(3) المتوسط الكافي، ص96.

ثم إن هناك ملاحظة ثالثة من الأهمية بمكان، فهي تتعلق بالمقاطع الصوتية[1]. فعلى الرغم من أن الطويل والبسيط يتكونان من عدد الأصوات نفسه، ومن عدد المقاطع نفسه ثمانية وعشرون (28) مقطعا، منها ثمانية عشر (18) مقطعا متوسطا، وعشرة (10) مقاطع قصيرة؛ إلا أن نظام المقاطع الصوتية فيهما مختلف. ويمكننا ملاحظة ذلك من التمثيل المقطعي للوزنين[2]. ولنأخذ صورة البسيط الأول التام (مخبون العروض والضرب)، وهي أكثر صوره شيوعا:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ　　　مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

فالنظام المقطعي لهذا الوزن يكون على الشكل الآتي:

0 - - 0 -000 -00 -00　　　0 - - 0 - 00 0 -0 0 -00

أما ثاني الطويل الذي جاءت عليه المرثية، فنظامه المقطعي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ　　　فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

0 -0 - 00 - 000 - 00 -　　　0-0 - 00 - 000 - 00 -

---

(1) المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة. وهي في العربية أنواع ثلاثة:

-1 1 – مقطع قصير = صوت ساكن + حركة قصيرة، مثل: (كَ، تَ، بِ).

-2 مقطع متوسط = صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن، مثل: (كَمْ).

-3 أو = صوت ساكن + حركة طويلة، مثل: (لا).

-4 3 – مقطع طويل = صوت ساكن + حركة طويلة + صامت، مثل: (طال).

أو = صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان، مثل (بحرْ). ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م، ص134، وموسيقى الشعر، ص148. ويذكر تمام حسان مقطعا سادسا، ونسميه المقطع الأصغر؛ وهو حرف صحيح مشكل بالسكون، مثل: لام التعريف. ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط4، ص69.

(2) سنرمز للمقطع القصير بالرمز (-)، وللمقطع المتوسط بالرمز 0.

ودون عناء يمكننا أن نتبيّن الفرق، فمثلا: البسيطُ يبدأ بمقطعين متوسطين يليهما مقطعٌ قصير، بينما يبدأ الطويلُ بمقطع قصيرٍ يتبعه مقطعان متوسطان...

إن ذلك الفرقَ في نظام المقاطع - لا شكّ - له تأثيرٌ في الإيقاع، ومع ذلك لا يُمكننا الحُكْمُ الجازمُ بأنّ وزنَ الطويلِ هو الأنسبُ لموضوع القصيدة دون غيره؛ فالوزنُ لا يُشكّل إلاّ عنصراً من عناصر الإيقاع، وثمة عناصرُ أخرى لها أهميّتها في التشكيل الإيقاعيّ للقصيدة. فللقافية دورُها، وللأصوات والألفاظ دورُها ، كما أنّ للصورة الشعريّة دورَها أيضا.

وهذا لا ينفي أن يكون الشاعرُ المحتضرُ قد اختار الطويلَ مقبوضَ العروضِ والضّربِ وزناً لرثاء نفسه، بل إنّ هذا الوزنَ إذا سلمت تفاعيلُه من الزحاف وفّر للشاعر ستةً وأربعين صوتا تُشكّلُ ثمانيةً و عشرين مقطعاً؛ ليُفرغ فيها جزعه من الموت، وحُرقة شوقه إلى موطنه وأهله، وهو يُصارعُ الموتَ غريباً عن الأوطان، بعيداً عن الأهل و الخلاّن:

صَرِيعٌ على أيْدِي الرِّجالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ قَبْرِي، حَيْثُ حُمَّ قَضَائِيَا كما أنّ هذا الوزن أتاح له عروضةً مقبوضةً وجوبا، وضرباً جائزَ القبض. والقبضُ مناسبٌ للدّلالة العميقة في النص، المتمثلة في الموت وقبض الروح"[1].

2- المطلَعُ والمَقطَع:

2 ـ 1 -المطلع

(الابتداء): دأبَ الشعراءُ على تصريع مطالع قصائدهم، حتى غدا ذلك التقليدُ معيارا في نظم الشعر، ودليلاً على تمكُّن الشاعر، وإجادته صنعته.

والتصريعُ هو أن يُجانسَ الشاعرُ بين شطري البيتِ الواحدِ في مطلَع القصيدة، أي يجعل العروضَ مُشابها للضّربِ وزناً وقافية"[2].

---

[1] (المكوّنات الشعرية في يائية مالك بن الريب)، ص 32.

[2] علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004، ص28.

والنقادُ يرون أن مطلعَ القصيدةِ مفتاحُها[1]، ذلك أن الابتداءَ أوّلُ ما يقعُ في السمعِ فينبغي أن يكون موثقًا[2]. وللتصريع في أوائلِ القصائدِ طلاوةٌ ومَوْقِعًا من النَّفسِ؛ لاستدلالِ به على قافيةِ القصيدةِ قبلَ الانتهاءِ إليها[3].

وقد اعتادَ الشعراءُ أن يُحمِّلوا البيتَ الأوّلَ من القصيدة شُحنةً إيقاعيّةً مُكثّفةً؛ لذا يكون المطلعُ مُصرّعًا، وكأنّه فاتحةٌ (prélude) مقطوعةٍ موسيقيّةٍ[4].

وقد قال أبو تمام وهو قدوة: [من الطويل]

وتَقْفُو إلى الجَدْوَى بِجَدْوَى، وإنَّما	يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصَرَّعُ[5]

وبلغ اهتمامُ النقادِ القُدامى بظاهرةِ التصريعِ أن جعلوه من سِماتِ جَمالِ الشعرِ، ودليلاً على اقتدارِ الشاعرِ. يقول قُدامةُ بنُ جعفرٍ في نعتِ القوافي: "أن تكونَ سَلِسةَ المخرجِ، وأن تقصد لتصييرِ مقاطعِ المصراعِ الأوّلِ في البيتِ الأوّلِ من القصيدةِ مثلَ قافيتِها، فإنّ الفحولَ والمجيدين من الشعراءِ لا يكادون يعدلون عنه، وربّما صرّعوا أبياتًا أخرَ من القصيدةِ بعدَ البيتِ الأوّلِ، وذلك يكون من اقتدارِ الشاعرِ وسعةِ بحرِه"[6].

كما بلغ اهتمامُهم بالتصريعِ أن شبّهوا الشاعرَ الذي لم يُصرّعْ بالمتسوّرِ الداخلِ من غيرِ باب[7].

---

(1) العمدة، ص185.
(2) كتاب الصناعتين، ص494.
(3) منهاج البلغاء، ص283.
(4) الألسنية العربية، ج2، ص126-127.
(5) العمدة، ص152
(6) نقد الشعر، ص86.
(7) العمدة، ص153.

بيد أنّ كثيراً من الشعراء الفحول والمُجيدين كانوا قليلي الاهتمام بالتصريع، ومنهم الفرزدقُ (ت110 هـ)، وذو الرُّمة (ت 117هـ)[1]، وربّما أغفل بعضُ الشعراءِ التصريعَ في البيت الأوّل فأتى به في بعضٍ من القصيدة فيما بعد[2].

وعلى الرّغم من هذا الوَلوع بالتصريع لدى القُدماء، إلاّ أنّنا نجدُ حازماً القرطاجنيّ قد التفتَ إلى المعنى، فقال: "فأمّا ما يرجعُ إلى مُفتتَح المصراع أن يكون دالاً على غرض القصيدة، وأن يكون مع ذلك عذبَ المسموع"[3].

ومرثيةُ مالكِ بن الرَّيب جاءت غيرَ مُصرَّعة. وذلك في نظر القدامى عيبٌ سمّاه قُدامةُ بنُ جعفر "التجميعَ" وهو أن تكون قافيةُ المصراع الأول من البيت الأول على رويٍّ متهيّئٍ لأنْ تكون قافيةُ آخرِ البيت بحسبه، فتأتي بخلافه[4].

وقد حاول محمد عبد العزيز الموافي تعليلَ عُدول الشاعر عن التصريع بقوله: "يُمكن أن نستشفَّ من ذلك طُغيانَ الموقف على الشاعر، بحيثُ حال بينه وبين النّظرات الْمتأنّية المُراجعة لنتاجه"[5]. إلاّ أنّ هذا التعليل (طُغيانَ الموقف على الشاعر) يبدو غيرَ مُقنعٍ. فإذا كان الشاعرُ قد التزم العروضَ والقافيةَ في أدقّ الأحكام التزاما يكادُ يكونُ صارما فكيفَ يفوتُه تصريعُ مطلعها، وهو مفتاحُها؟

وإذا كان كثيرٌ من الفحول والمُجيدين لا يكترثون بالتصريع، إلاّ أنّهم كانوا يأتون به فيما بعد، وقد يتكرّر في أبياتٍ كثيرةٍ من القصيدة. إلاّ أنّ مرثيةَ مالكٍ لمْ تُصرَّعْ، ولم يُصرَّعْ بيتٌ واحدٌ من أبياتها الاثنين والخمسين! وهذا يجعلُنا نلتمسُ تعليلاً آخرَ نقتنعُ به ونرتضيه.

إنّ التصريعَ كما أسلفنا قد اكتسب صفةَ المعيارية، وموضوعُ هذه المرثيةِ، أي رثاءُ النفس، انزياحٌ عن المعيار؛ إذ ليس من العادة أن يرثيَ الشعراءُ أنفسَهم. وإذا كان الموضوعُ كذلك أفلا يكونُ التجميعُ، وهو انزياحٌ عن المعيار أولى من التصريع؟

---

(1) نفسه، ص 151.

(2) نقد الشعر، ص89 - 90. وينظر العمدة، ص 150.

(3) منهاج البلغاء، ص 284.

(4) نقد الشعر، ص181.

(5) محمد عبد العزيز الموافي: قراءة في الشعر الإسلامي والأموي، دار غريب، القاهرة، ط6، 2007، ص122.

إننا إذن ننظرُ إلى تركِ التصريعِ على أنه انزياحٌ، وإيذانٌ بأنّ هذه القصيدةَ لن تكون كغيرها من القصائد.

وقد سلمت تفعيلاتُ هذا المطلع من الزحاف في الحشوِ، فقد تكوّنَ من ستّةٍ وأربعين (46) صوتا: ثمانيةٌ وعشرون (28) متحركا، وثمانيةَ عشرَ (18) ساكنا. وذلك يُقابل ثمانيةً وعشرين (28) مقطعا صوتيا: ثمانيةَ عشرَ (18) مقطعا متوسّطا، وعشرة (10) مقاطع قصيرة.

لقد حمل مطلعُ المرثية شحنةً انفعاليّةً كبيرة، تتمثّل في شوق الشاعرِ المُبرّحِ إلى وطنه، وتمنّي المبيتَ فيه، ولو ليلةً واحدةً قبل الرّحيل الأبديّ.

ألا ليتَ شِعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً بجنبِ الغضا، أُزجي القِلاصَ النّواجيا

كان لا بُدّ لتلك العاطفةِ الجيّاشةِ من شحنة إيقاعيّةٍ تُجسّدُها، فاستغلّ الشاعرُ أقصى ما في وزن الطويلِ من طاقةٍ؛ فجاءت تفعيلاته سالمةً من الزّحاف إلاّ القبضَ الواجبَ في العروضِ والضّربِ. هذا القبضُ الذي بدوره يوحي بالموت[1]، فقد كان هذا المطلعُ مفتاحًا للقصيدة، دالاّ على غرضها[2].

2 ـ 2 ـ المقطع (الختام):

كان اهتمامُ النّقاد بختام القصيدةِ أقلّ من اهتمامهم بمطلعها، والذين اهتمّوا به نظروا إليه من الزاوية نفسها التي نظروا منها إلى المطلع[3].

وكان حازمٌ القرطاجنيّ من الذين نبّهوا إلى ختام القصيدة بقوله: "فأمّا ما يجبُ في المقاطع... وهي أواخرُ القصائدِ أن يُتحرّى أن يكونَ ما وقع فيها من الكلامِ كأحسنِ ما

(1) «المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب»، ص 32.
(2) منهاج البلغاء، ص 284، والعمدة، ص 185.
(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 229.

اندرج في حشو القصيدة"[1]، ذلك أنّ المقطعَ خاتمةُ الكلام ومُنتهاه، وهو آخرُ ما يبقى في الأسماع فينبغي أن يكون موثقاً[2]. كما ينبغي أن يكون مُحكَماً، فإذا كان المطلَعُ مفتاحاً، وجبَ أن يكونَ الآخرُ قُفلاً عليه[3].

وقد اختتم الشاعرُ بكائيته كما ابتدأها، بشوقٍ جارفٍ للوطن، وحبٍّ خالصةٍ لأهله، بل لكلّ لحظةٍ من ذلك العهد الجميل:

وما كانَ عَهْدُ الرَّمْلِ مِنّي وأهلِه ... ذَميماً، ولا بالرَّمْلِ وَدّعْتُ قالِيا

ونلحظُ أنّ ما جاء في المقطع كأحسن ما اندرج في القصيدة، فإذا لم يكن من الموت بدّ، فليس يتمنّى المرءُ أمنيةً أعظم من أن يكون آخرُ عهده بالدّنيا في وطنه بين أهله وأحبابه، وأن تضمّه أرضُه، وهو رمّةٌ كما احتضنته صبيّاً ويافعاً. ولأمرٍ ما يوصي النّاسُ بأن يُدفنوا في أوطانهم، بل يوصون أن يدفنوا إلى جنبِ فلانٍ، أو فلانةٍ من أحبابهم... وما يُغني عنهم أن يُدفنوا حيثُ اختاروا، والموتُ هو الموتُ، والقبرُ هو القبرُ؟ إنّه حُبُّ الوطنِ وأهلِه، فإن حُرِمَ المرءُ حيّاً وطنه وأحبابه أيحرَم منهم وهو ميت؟

وكان مقطعُ المرثيّة صورةً موسيقيّةً من مطلعها، فهو الآخرُ سلمت تفعيلاتُه من الزّحاف في الحشو. وهو أيضاً استغلّ أقصى طاقةٍ يجود بها وزنُ الطّويل للتّعبير عن حُبِّ الوطنِ وأهلِه.

---

(1) منهاج البلغاء، ص 285

(2) كتاب الصناعتين، ص 494

(3) العمدة، 201

3- الزّحافاتُ والمقاطعُ الصّوتيّة:

3. 1. الزّحافات:

الزّحافُ في اصطلاح العروضيين تغييرٌ يلحق ثواني الأسباب[1]. وهم يصنّفونه صنفين: حسنٌ مُستحبٌ، وقبيحٌ مُستكرهٌ. إلاّ أنّ الخليل كان يستحسنه إذا قلّ منه البيتُ والبيتان، فإذا توالى سمُجَ[2]. وقد حذّر الذين جاءوا بعده منه وعدّوه عيبا من عيوب الشّعر، فقد رُوِي عن يونس بن حبيب (ت 182 هـ) أنه قال: أهْونُ عيوبِ الشّعرِ الزّحافُ، وهو أن يُنقِصَ الجزءَ عن سائر الأجزاء، فمنه ما تُقصانه أخفى ومنه ما هو أشنع، وهو جائزٌ في العروض[3]. وقد عدّه حازمُ القرطاجنّيّ مُخِلاً بالأوزان إذا كثر؛ فهو يُزيلُ حلاوتَها وتناسُبَها[4]. فهم يجمعون على أنّ الزّحاف إذا كثر سمُج، أمّا إذا قلّ استُحِبّ. وقد شبّه قُدامةُ بالحَوَل واللّثَغ في الجارية يُشتهى منه القليلُ، فإنْ كثر هُجِّن[5].

أمّا المُحدثون فقد نظروا إلى الزّحاف نظرةً مُختلفةً عن نظرة القدماء. ويرى يوسف حسين بكّار بأنّ القدماء لم ينظُروا إلى الزّحافات نظرةً شاملةً في إطار القصيدة وبنيتها العامّة وتركيبها الدّاخليّ خاصّةً أنّها كانت تردُ طبيعيّةً لا بدّ لأكثر الشّعراء فيها. ومن هذا المنظار يُمكنُ أن نعدّ الزّحافَ تنويعاً في موسيقى القصيدة يُخفّفُ من سطوة النّغماتِ ذاتِها التي تتردّدُ في إطار الوزن الواحدِ من أوّل القصيدة إلى آخرها[6].

---

(1) الموسّط الكافي، ص 24.

(2) نقد الشعر، ص 180.

(3) نفسه، ص 179.

(4) منهاج البلغاء، ص264.

(5) نقد الشعر، ص180.

(6) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 172.

3. 1. 1. زحافات وزن الطّويل:

ينشأ بحرُ الطويل من تكرار فَعولن مفاعيلن. وفَعولنْ يدخلها زحافُ القبضِ استحسانا حيثما وقعت فتصبح فَعولُ[1]. أمّا مَفاعيلنْ التي هي غيرُ العروض والضّرب فيجوز فيها القبضُ فتصبح مَفاعلن، والكفُّ فتصبح مَفاعيلُ، إلاّ أنّ قبضها في غير العروض والضرب في الطويل قبيحٌ، وكفُّها لا يكادُ يوجد[2]. أمّا قبضُها في العروض فواجب[3]، بل هو علّةٌ يجبُ التزامُها في جميع أبيات القصيدة[4].

3. 1. 2. الزّحافاتُ في المرثيّة:

أولا: فَعولنْ وردت في القصيدة (208) ثماني ومائتي مرّة، قُبضت خمسا وخمسين (55) مرّة، وجاءت سالمة (153) ثلاثاً وخمسين ومائة مرّة، أي إنّ نسبة قبضها بلغت: 26.44٪. أمّا عدد ورودها في الأبيات فيوضّحه الجدول الآتي:

عدد الزحافات	عدد الأبيات	النسبة
00	16	% 30.76
01	19	% 36.53
02	15	% 28.84
03	02	% 03.84
المجموع	**52**	**% 100**

(1) كتاب العروض، ص46. والمتوسط الكافي، ص 24.
(2) نفسه، ص 72.
(3) كتاب العروض، ص45. والمتوسط الكافي، ص 72.
(4) علم العروض والقافية، ص 144.

وهذه النسبة (26.44%) تعدُّ ضئيلةً إذا ما قورنت بقصائد أخرى، فقد تجاوزت الرُّبع قليلاً مقارنةً بمعلقة طرفة بن العبد (ت 569 م)[1] التي بلغ فيها قبضُ فعولن 139 مرة[2]، أي بنسبة الثلث. والجدول الآتي يوضح تلك المقارنة:

القصيدة	العدد	السالمة	المقبوضة	النسبة
معلقة طرفة	416	277	139	% 33.41
مرثية ابن الريب	208	153	55	% 26.44

وعلى الرَّغم من أن قبض فعولن مُستحسنٌ إلا أنه لم يطغ على القصيدة، وتجاوز نسبة الرُّبع قليلاً؛ مما يوفِّرُ للشاعر طاقةً صوتيّةً للتعبير عن مرارة الموت بعيداً عن الأهل والوطن، وخاصةً إذا كان ذاك الساكنُ صوتَ مدٍّ ولين. وفي القبض إنقاصٌ لذلك الصوت.

ثانياً: مَفاعيلن: قبضُ مفاعيلن في حشو الطويل - كما مرَّ - قبيحٌ لدى العروضيين وقد وردت مقبوضة (مفاعلن) في الحشو مرةً واحدةً في البيت الخامس في شطره الثاني:

دَعَانِيْ. هَوَىْ مِنْ أَهْـ لِوُدْدِيْ. وَصُحْبَتِيْ بِذِيْ طَـ بَسَيْنِ. تَلْتَفِتْ. وَرَائِيَا

//0/0. //0/0/0/0. //0/ 0/. //0/ 0// 0// 0/. //0/ 0/. //0/. //0/0

فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعلن فعول. مفاعلن. فعول. مفاعلن

---

(1) سنقارن الزحافات في مرثية مالك بن الريب بنظائرها في معلقة طرفة؛ فأبياتها ضعف أبيات هذه المرثية وهي على الـ

(2) تقع (الطويل مقبوض العروض والضرب).
ينظر: المتوسط الكافي، ص 33.

فنسبةُ قبضِها في القصيدة لا تكادُ تُذكر؛ فقد وردت تفعيلة (مفاعيلن) في حشو القصيدة (104) أربعا ومائة مرةٍ، وقُبِضت مرةً واحدة، أي بنسبة: 0.96 %. ومقارنة بمعلّقة طرفة فقد بلغ عددُ قبضِها في الحشو (7) سبعَ مرّات. والجدول الآتي يوضّح تلك المقارنة.

القصيدة	العدد	السالمة	المقبوضة	النسبة
معلقة طرفة	208	201	07	% 3.36
مرثية ابن الريب	104	203	01	% 0.96

وبلمحةٍ سريعة نلحظ أن الشطرَ الثاني من البيت الخامس قد جاءت تفعيلاته مقبوضةً كلُّها، عكسَ شطرِه الأول، ما يجعل الشطر الثاني يفقد (3) ثلاثة أصوات، فيصبحُ (20) عشرين صوتا بدل (23) ثلاثةً وعشرين. وفي التخلّص من تلك الأصواتِ الثلاثةِ تصويرٌ لسُرعة حركةِ الالتفات، وخاصة مع استعمال الفاءِ التي تُفيدُ التعقيبَ كما يقول النحاة، في: (فالتفتُّ ورائيا).

ونُلخّصُ عددَ ونسبَ القبضِ الجائزِ في المرثية في الجدول الآتي[1]:

---

[1] أورد نور الدين السد جدولا في الصفحة 31 تضمن أن التفعيلات السالمة 257، والمقبوضة 151، والمخرومة 5، والمشتورة 3 ولم يبيّن مواضعها. وفي ذلك من الأخطاء: فالخرم: من علل النقص غير اللازمة، وهو «حذف حرف من أول الأبحر المبدوءة بأحد الأصول الثلاثة، وهي (فعولن) و (مفاعيلن) و(مفاعلتن) المبدوءة بوتد مجموع، وذلك بأن يحذف الخرمُ أول حرف من أول الجزء من البيت» [المتوسط الكافي ص39]. وما توهمه أنه خرم نتج عن أخطاء في القراءة في الأبيات: 9 ، 21، 28، 31 ، 39. أما الشتر، فهو حذف الميم بالخرم والياء بالقبض من (مفاعيلن) فتصير (فاعلن) [المتوسط الكافي ص 40]. والشتر ليس من الزحافات التي تدخل بحر الطويل؛ لأنه = خرم + قبض، والخرم لا يكون إلا في بداية البيت، ومفاعيلن في الطويل هي تفعيلة ثانية ، لا أولى [ينظر زحافات بحر الطويل في: كتاب العروض، ص46، وفي المتوسط الكافي، ص72].

والشتر: علة تدخل بحر الهزج: مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

[ينظر جدول علل النقص في المتوسط الكافي ص44، وكتاب العروض، ص 72].

ومن هفواته أيضا أنه أورد في الصفحة 31 أن التفعيلات المقبوضة: 151، وفي ص 32 أن مجموع التفعيلات المقبوضة 99.

التفعيلة	العدد	المقبوضة	السالمة	نسبة المقبوضة
فعولن	208	55 (فعول)	153	%26,44
مفاعيلن	104	01 (مفاعلن)	103	%0,97
المجموع	312	56	256	%27,41

والواقعُ إنّنا إذا ما ألقينا نظرةً عامةً على توزيعِ القبضِ الجائزِ في القصيدة، وجدنا شبهَ تطابقٍ في توزيعه عرْضاً وطولاً. عرْضاً إذا قسمنا القصيدة نصفين متساويين من البيت الأول إلى السادس والعشرين، ومن السابع والعشرين إلى الثاني والخمسين. وطولاً حسبَ صدور الأبياتِ وأعجازِها. ولنلاحظ الجدول الآتي لتبيُّن ذلك:

الموضع	العدد	الصدور	الأعجاز
نصفُ القصيدة الأولُ (من البيت1 إلى 26)	27	12	15
نصفُ القصيدة الثاني (من البيت27 إلى52)	29	14	15
المجموع	56	26	30

إنّ شبهَ التطابقِ هذا يُحقّقُ للقصيدة توازنا في عددِ الأصواتِ طولاً وعرضاً، مما يُسهمُ في تحقيق التوازن الموسيقي فيها.

كما نلحظ أنّ ثمةَ أبياتٍ متاليةً في القصيدة قد سلمت تفعيلاتُها من القبض الجائز، ويتعلق الأمر بالأبيات: 22، و23 ، و24 ، و25 ، و26.

22- ولا تحسُداني، باركَ اللهُ فيكما، من الأرضِ ذاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا
23- خذاني، فجرّاني ببُردي إليكما، فقد كُنتُ، قبلَ اليوم، صعباً قياديا
24- فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدبَرَتْ سَريعاً لدى الهَيجا، إلى مَن دعانيا
25- وقد كُنتُ محموداً لدى الزّادِ والقِرَى وعنْ شَتمِ إبنِ العَمّ والجارِ وانِيا
26-وقد كُنتُ صبّاراً على القِرْنِ في الوَغى ثقيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

ولعلّ أوّل ما يلفتُ انتباهنا أنّ هذه الأبيات تُمثّل الصّعود إلى ذروة القصيدة، فالبيتُ السّادسُ والعشرون مُنتصفُها، ولا شكّ أنّ صُعود أيّ ذروةٍ يحتاجُ إلى قوّةٍ وجُهد.

أمّا إذا نظرنا في معاني الأبيات وعلاقتها بسلامة تفعيلاتها من الزّحاف، فإنّنا نجد في البيت الثاني والعشرين الشاعرَ الفارسَ المُحتضِرَ يطلبُ من صاحبيه أن يُوسعا قبرَه، ولا يُضيّقاه، فمجيءُ البيت سالمًا من الزّحاف يتناسب مع هذا المعنى؛ إذ إنّ القبضَ إنقاصٌ، وهو يطلبُ التوسيع.

ومجيءُ التّفعيلات تامّةً في البيت الثالث والعشرين يتوافقُ مع صورة الجرِّ من الثّياب؛ فكأنّما تمامُ التّفعيلات يُصوِّرُ عمليّة الجرّ التي تستغرقُ مسافةً طويلة.

أمّا في الأبيات الرابع والعشرين، والخامس والعشرين، والسّادس والعشرين فإنّ الشاعر يذكرُ مناقبه، فالشّجاعةُ وعفّةُ النّفس وفصاحةُ اللّسان... كلّها صفاتُ الرّجولة الكاملة، فكان لا بدّ أن تحتويها تفعيلاتٌ تامّةٌ لا ناقصة.

3. 2. نظامُ المقاطع الصّوتيّة:

رأى المحدثون المهتمّون بدراسة الموسيقى والإيقاع في الشّعر العربيّ ضرورةَ التحوُّل إلى دراسة المقاطع الصّوتيّة؛ لأنّ العروضَ الخليليّ لا يفي ببيان الأساس الموسيقيّ للأوزان الشّعريّة، وأنّ اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيلَ يُخالفُ الأساسَ العلميّ الذي يُعتمدُ في تحليل الكلام سواءً أكان شعرا أم نثرا على نظام المقاطع[1].

ونحنُ نعلمُ أنّ التّفاعيلَ الخليليّةَ مبنيّةٌ أساسا على المُتحرّك والسّاكن، فتفعيلة "فعولن" - مثلا - يُرمزُ لها بـ: (//0/0)، وتفعيلة مُستفعِلن يُرمزُ لها بـ: (/0/0//0). ودون عناء نلاحظ أنّ (واو فعولن)، وهي حرفُ مدٍّ ولين، مساويةٌ للسين والفاء والنون في (مُستفعِلن)، وهي صوامت. مع العلم أنّ صوتَ المدّ أوضحُ في السّمع[2]. كما أنّ القدرَ الزّمنيّ الذي

---

[1] موسيقى الشّعر العربي، ص 11.

[2] ماريو باي: أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1987، ص78. والأصوات اللغوية، ص27. واللغة العربية معناها ومبناها، ص71.

يستغرقه صوتُ المدّ أكبرُ من القدر الذي يستغرقه الصوتُ الصامت[1]. والإيقاعُ في الشعر العربي ينبغي أن يُفهم على أساس الموسيقى أوّلا بمعنى أنّه ينطلقُ من القدرِ الموسيقيّ، وعلى فإنّ الأوزانَ العربيّةَ أوزانٌ زمنية[2].

ومن الأسُس التي تقومُ عليها دراسةُ الإيقاعِ التفريقُ بينَ الحرفِ الساكنِ وحرفِ اللّين، فالوقفُ بالسكون في الإيقاع له مغزىً يختلفُ عن الوقف بحرفِ اللّين، أو المدّ فللأول مغزىً آخرَ يُغايره[3]؛ ولذلك رأى شكري محمد عياد أن التفاصيل لا تعدو في واقع الأمر أن تكون تصويرًا للنظام العروضيّ لا تحليلاً له[4].

ولتتسنّى دراسةُ موسيقى الشعرِ العربيّ كان على المحدثين تحديدُ مسألتين: أولاهما نوعُ موسيقى الشعرِ العربيّ، وثانيتُهما: أنواعُ المقاطع في العربية.

وبعد محاولات لتحديد نوع موسيقى الشعر العربي[5] أيّد كثيرٌ منهم ملحظ المستشرقين الذين يعدّون الشعرَ العربيَّ شعرا كمّيا[6]. والشعرُ الكمّيُّ يؤسَّسُ على المقاطع وما يتطلّبه المقطعُ من زمنٍ للنطق به[7].

ويُعرفُ المقطعُ بأنّه عبارةٌ عن حركةٍ قصيرةٍ أو طويلةٍ مكتنفةٍ بصوتٍ أو أكثر من الأصواتِ الساكنة[8]. وهي في العربية أنواعٌ ثلاثةٌ: قصيرٌ ومتوسّطٌ، وطويل.

وقد لاحظ إبراهيم أنيس أنّ الشعرَ العربيَّ - فيما عدا بعضِ الحالات - يتكوّنُ من المقطع القصيرِ والمتوسّط[9].

---

(1) الأصوات اللغوية، ص41.

(2) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة، المحمدية الجزائر، ط1، 1997، ص 157.

(3) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 244.

(4) موسيقى الشعر العربي، ص 29.

(5) هناك شعر كمّي (Quantative)، وشعر ارتكازي (نبري) (Stressed)، وشعر مقطعي (Sylabic). ينظر: موسيقى الشعر، ص 149 - 150.

(6) موسيقى الشعر، ص 149 - 150. وموسيقى الشعر العربي، ص 50.

(7) موسيقى الشعر، ص 149.

(8) نفسه، ص 148.

(9) نفسه، ص 149.

3. 3. مقارنةُ التقطيعِ العروضيِّ بالتقطيعِ المقطعيِّ:

وإذا ما أردنا أن نتبيَّنَ حقيقةَ ما ذهبَ إليه المحدثون فلا مَناصَ من إجراءِ مُقارنةٍ بين التقطيعِ العروضيِّ التقليديِّ والتقطيعِ المقطعيِّ. وبما أنّ الهدفَ استكشافيٌّ، فسنأخذُ بيتاً لم يدخلهُ الزِّحافُ في الحشوِ ونُقطِّعه عروضياً، ثم مقطعياً[1]، ثم نقارنُ بين نتائجِ التقطيعين. ثُمَّ نقوم بالعمليّةِ نفسِها مع بيتٍ دخلهُ زحافٌ واحدٌ، ثم مع بيتٍ دخله زحافان، ثُمَّ مع بيتٍ دخله ثلاثةُ زحافات.

1- بيتٌ خالٍ من الزحافِ في الحشو:

أَلَا لَيْ تَشِعْرِي هَلْ أَبِيتَنْ نَلَيْلَتَنْ   بِجَنْ بِلْ غَضَا أُزْجِلْ قِلَاصَنْ نَوَاجِيَا

0/ /0/ / 0/0/ / 0/0/0/ / 0/0/ / 0/ /0/ / 0/0/ /0/0/0/ / 0/0/ /

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

0-0- 00- 000- 00- 0-0- 00- 000- 00-

عدد الأصوات	46	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	18
الساكنة	18	القصيرة	10

2- بيتٌ دخله زحافٌ واحدٌ في الحشو:

فَلَيْتَلْ غَضَا لَمْ يَقْ طَعِرْرَكْ بُعَرْضَهُو   وَلَيْتَلْ غَضَا مَاشَرْ رِكَابَ لَيَالِيَا

0/ /0/ /./0/ / 0/0/0/ / 0/0/ / 0/ /0/ / 0/0/ / 0/0/0/ / 0/0/ /

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن

0-0-.-0- 000- 00- 0-0- 00- 000- 00-

---

[1] سنرمز للمقطع القصير بـ: (-)، وللمقطع المتوسط بـ: (0)، ولن نميِّزَ المقطع المتوسط المغلق من المفتوح، لأن ذلك لا يُقدِّم شيئا في سبيل الهدف المراد.

عدد الأصوات	45	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	17
الساكنة	17	القصيرة	11

نلاحظ نقصان صوتٍ ساكنٍ بدخول الزّحاف، أمّا عددُ المقاطعِ الصوتيّة فلم يتغيّر، وإنّما تحوّل مقطعٌ متوسطٌ إلى مقطعٍ قصيرٍ في الشطر الثاني.

3- بيتٌ دخلهُ زحافان في الحشو:

أَلَمْ تَـ رَنِي بِعْتُ الضَّلَالَ بِالْهُدَى، وَأَصْبَحَ رَأْسِي مِثْلَ جَنْبِ بِعِفَّةٍ تَغَارِيَا

//0/ .//0/0/0 ./0// .//0/0 //0/0. //0/0/0. //0/0/0. //0/0/0/0

فعول. مفاعيلن. فعول. مفاعلن. فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعلن

- 0 - . 000 - 00. - 0- . 0- 0 - 00. - 000. - 00. - 0- 0

عدد الأصوات	44	عدد المقاطع	28
المتحركة	28	المتوسطة	16
الساكنة	16	القصيرة	12

ونلاحظ نقصان صوتين ساكنين بدخول الزّحافين، أمّا عـددُ المقـاطع الـصوتيّة فلم يتغيّر، وإنّما تحوّل مقطعان متوسّطان إلى مقطعين قصيرين في الشطر الأول.

4- بيتٌ دخله ثلاثة زحافاتٍ في الحشو:

دَعَا بَلْ هَوَى مِنْ أَهْـ لِوُدِّي وَصُحْبَتِي، بِـلِ طَـطَ. بَـسَيْقِلْ. ثُقَـتْ. وَرَائِيَـا

//0/0. //0/0/0. //0/0. //0/0 //0/. //0/0//. /0//. /0//0

فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعلن فعول. مفاعلن. فعول. مفاعلن

- 00. - 000. - 00. - 0- 0 - 0- . 0- 0 . - 0- . - 0- 0

28	عدد المقاطع	43	عدد الأصوات
15	المتوسطة	28	المتحركة
13	القصيرة	15	الساكنة

ونلاحظ نقصان ثلاثة سواكن بدخول الزحافات الثلاثة في الشطر الثاني، أمّا عددُ المقاطعِ الصوتيّة فلم يتغيّر، وإنّما تحوّلت ثلاثةُ مقاطعَ متوسطةٍ إلى مقاطعَ قصيرة.

إنّ زحافَ القبضِ في العروضِ الخليليّ مُرتبطٌ بفقدِ صوتٍ ساكنٍ من البيت؛ ومن ثمّ ينظرُ العروضيّون إليه على أنّه عيبٌ. ولئن كان قبضُ (فعولن) في الطويل مُستحسناً عندهم، إلاّ أنّه إذا توالى وكثُر أخلّ بعدد أصوات البيت أو القصيدة.

أمّا بالنظر إلى نظام المقاطع، فنلاحظ أنّ عددها لا يتغيّر، وإنّما يُحوّل زحافُ القبضِ المقطعَ المتوسط إلى مقطعٍ قصيرٍ، أي:

قبض = - مقطع متوسط + مقطع قصير.

وقد يتصوّرُ بعضُنا أنّ في ذلك التحوّلِ إخلالاً بالقدرِ الزّمنيّ لإنشاد البيت، فالشعرُ العربيُّ كمّيٌّ، أي إنّه مؤسّسٌ على المقاطع، وما يتطلّبه المقطعُ من زمنٍ للنُّطق به، لكن في الواقع أنّ ما يتطلّبه المقطعُ القصيرُ من الزمنِ عبارةٌ عن جزءٍ من الثانيةِ لا يكادُ يتجاوزُ الخُمسَ منها[1]. كما أنّ المُنشدَ دون أن يشعرَ يميل إلى إطالةِ المقطعِ الثاني ليُعوِّض به النّقص، ففي فعولُ يُطيل المقطعَ الثاني [عو] ليُعوِّض عن بعض النّقصِ في المقطع الثالث[2]. وبذلك تبقى القصيدةُ محافظةً تقريبا على مدّة الإنشاد نفسِها.

1- موسيقى الشعر، ص 150.

2- نفسه، ص 160.

وفي ختامِ هذه المقارنةِ لا بُدّ أن نشيرَ إلى أنّ عددَ أصواتِ القصيدةِ قد بلغ: 2336 ه، منها 1456 متحركاً، و 880 صوتا ساكنا[1]. أمّا عددُ مقاطعها الصّوتيّة فقد بلغ: 1456 مقطعا، منها: 880 مقطعا متوسّطا، و 576 قطعا قصيرا.

4- الضرورة الشّعريّة[2]:

بلغ اهتمامُ العربِ بموسيقى الشعرِ أن أباحوا للشاعر مُخالفةَ بعضِ قواعدِ اللغةِ حين يضطرُّه الوزنُ والقافية، وسمّوا تلك الظّاهرة بالضّرورة الشّعرية، أو الجواز الشعريّ.

وعلى الرّغم من أنّها وردت في أشعارِ الفحول المتقدّمين إلاّ أنّ بعضَ النقاد وجّهوا الشّعراء إلى اجتنابها، والتمسوا العُذرَ للقدماء الذين وردت في أشعارهم. يقول أبو هلال العسكري: "وينبغي أن يجتنب ارتكابَ الضّرورات، وإن جاءت فيها رخصةٌ من أهل العربية؛ فإنّها قبيحةٌ تشينُ الكلامَ وتذهبُ بمائه، وإنّما استعملها القدماءُ في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها..."[3]. وقد ذهب ابنُ رشيقٍ المذهبَ نفسه، إلاّ أنّه يرى أنّ بعضها مقبولٌ: "لا خيرَ في الضرورة، على أنّ بعضها أسهلُ من بعضٍ، ومنها ما يُسمَع عن العربِ ولا يُعمل به؛ لأنّهم أتوا به على جِبلّتهم"[4].

أمّا أحمدُ بنُ فارسٍ فقد تشدّدَ في قَبول المُنكَر من الضّرورات، وإن كانت من المتقدّمين، ورأى أنّها من أغلاطِ الشّعراء: "ولا معنى لقول من يقول: إنّ للشاعر عند الضّرورةِ أن يأتيَ في شعره بما لا يجوز... فكلّه غلطٌ وخطأ، وما جعل الله الشعراءَ

---

(1) أخطأ الدكتور نور الدين السد في إحصاء أصوات القصيدة حيث نصّ على أنها 2345 صوتا. يُنظر: (الكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب)، ص36.

(2) نعرض للضرورة الشعرية في البنية الموسيقيّة على الرّغم من أنها مظهرٌ من مظاهر الانزياح اللغوي؛ ذلك أنها حالة بتأثير الوزن، ويمكن أن نُفسّر قلّتها بطواعيّة الوزن للشاعر، وموضوعه ولغته.

(3) كتاب الصناعتين، ص 168.

(4) العمدة، ص520.

معصومين يوقّون الخطأ والغلط، فما صحّ من شعرهم فمقبول، وما أبَتْه العربية وأصولها فمردود[1].

وقد ورد في هذه المرثية ضرورتان في بيتين متتاليين: الأولى في البيت الرابع والعشرين:

فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدبَرَتْ، سريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانيا

أما الثانيةُ فوردت في البيتِ الخامسِ والعشرين:

وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرى، وعن شَتْمِ إبن العَمّ والجارِ وانِيا

وكلتا الضرورتين مقبولة، إذ لا خوفَ على المعنى ولا المبنى. والأولى في (الهيجا) فيها قصرٌ للممدود[2]، والثانيةُ في (إبن)، وفيها قطعُ همزة الوصل[3]؛ لإضافة حركةٍ وإقامة الوزن.

ومحصولُ القول: إنّ موسيقى وزن الطويل قد شكّلت سمةً أسلوبيّةً في هذه المرثية:

1. على الرّغم من أنّ الوزن ليس إلا عنصرا من عناصر الإيقاع الشعريّ، إلا أنّ اختيارَ الطويلِ - بكثرة أصواته ومقاطعه- وزنا لهذه القصيدة قد وفّر للشاعر حيّزاً صوتيّاً مناسبا لتفريغ شحناته العاطفيّة: من جزعٍ من الموت، ومرارةِ الغربة، والشوقِ المبرّح للأهل والوطن.
2. وقد كان لاختيار ثاني الطويل مقبوضِ العروضِ والضّرب دورٌ في الإيحاء بجوّ القصيدة التي تدور حول الموتِ والقبضِ على الرّوح.

---

(1) الصاحبي في فقه اللغة، ص 213.

(2) العمدة، ص220. والمتوسط الكافي، ص 341. وعلم العروض والقافية، ص 146.

(3) العمدة، ص 526. والمتوسط الكافي، ص 343. وعلم العروض والقافية، ص 147.

3. كما أنّ المطلعَ غيرَ المصرّعِ فيه إيذانٌ بالانزياح عن المعيار، وأنّ هذه المرثيّةَ لن تكون كغيرها من المراثي.
4. تناسب كثرةِ الزّحافاتِ في البيت الواحدِ، أو انعدامها مع المعنى والعاطفةِ المعبّرِ عنهما. كما أنّ توزيعها في القصيدةِ حقّق لها نوعا من التّوازنِ الصّوتيّ.
5. كثرةُ المقاطعِ الصّوتيّة المتوسّطةِ يجعلُ الأصواتَ أكثرَ إسماعا، وهو ما يناسبُ وموضوعَ القصيدةِ، ورغبةَ الشاعر في الجهر بفجيعته، وإيصالِ صوته إلى أحبّته في الفضا البعيد.

المبحث الثاني

السّمات الأسلوبية في القافية

1- تعريفُ القافية:

1. 1 القافية لغةً:

جاء في لسان العرب "القافيةُ من الشعر: الذي يقفو البيتَ، وسُمّيت قافيةً لأنها تقفو البيتَ، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثرَ بعض"[1].

وقال التنوخي: "سُمّيت القافيةُ قافيةً لكونها في آخر البيت، مأخوذةً من قولك: قفوتُ فلانًا، إذا تبعته، وقفا أثرَ الرَّجلِ إذا قصّه"[2].

وقال أبو موسى الحامض (ت 355 هـ): "هي قافيةٌ بمعنى مقفوّةٌ، مثلُ ماءٍ دافقٍ بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضيّة، فكأن الشاعر يقفوها، أي يتبعُها"[3].

1. 2 القافيةُ اصطلاحا:

اختُلف في القافية؛ إذ يرى قطرب (ت 206 هـ) بأنها حرف الروي[4]. ورأى الأخفش (ت 211هـ) بأنها "آخرُ كلمةٍ من البيت"[5]. إلاّ أنّ الرّأيَ الذي عليه جمهورُ العروضيين هو قول الخليل: "القافيةُ من آخرِ حرفٍ في البيتِ إلى أول ساكنٍ يليه من قبْله، مع حركةِ الحرفِ الذي قبلَ الساكن"[6]. وقد تردُ القافيةُ مرّةً بعضَ كلمةٍ، ومرةً كلمةً، ومرة كلمتين[7].

---

(1) لسان العرب، مادة "قفا" ج 15، ص195

(2) أبو يعلى التنوخي: كتاب القوافي، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 59.

(3) العمدة، ص 134. وقوافي التنوخي، ص 62

(4) نفسه، ص 66. ولسان العرب، مادة "قفا" ج 15، ص 195

(5) العمدة، ص133. وقوافي التنوخي، ص 65. ولسان العرب مادة قفا، ج15، ص195.

(6) العمدة، ص132. وقوافي التنوخي، ص67. ولسان العرب، مادة قفا، ج15، ص195.

(7) العمدة، ص 132.

وقد تُطلقُ القافيةُ مجازاً على القصيدة. قالت الخنساءُ (ت 24هـ) [من المتقارب]:

وقافيـةٍ مثـلِ حدِّ السِّنا ... نِ تبقى ويذهبُ من قالَها[1]

وقد كان اهتمامُ القدماءِ بالقافيةِ بالغاً، فحدّوا بها الشعرَ، وجعلوها قسيمةَ الوزنِ وشريكتَه. وخصّوها بعلمٍ سمّوه علمَ القوافي. قال ابن رشيق: "القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاصِ بالشعرِ، ولا يُسمّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافيةٌ"[2].

ويردُّ ريمون طحّان علّةَ وجودِ القافيةِ إلى تحريرِ نهايةِ البيت، وتزويدِ الأذنِ بعلامةِ وقفٍ ثابتة[3]. بينما يُبرزُ شكري محمّد عيّاد التزامها في الشعر العربيِّ بطول البيت[4].

2- القيمةُ الموسيقيّةُ للقافية:

لقد أدركَ العربُ القيمةَ الموسيقيّةَ للقافية، فأوصى بعضُهم بنيه قائلاً: "أطيلوا الرّماحَ فإنّها قرونُ الخيل، وأجيدوا القوافيَ فإنّها حوافرُ الشعر، أي عليها جريانُه واطّرادُه، وهي مواقفُه فإن صحّت استقامتْ جريتُه وحسُنتْ مواقفُه ونهاياتُه"[5].

ولم يحِد المحدثون عن تعريف الخليل للقافية، بيدَ أنّهم ركّزوا على قيمتها الموسيقيّة، فإبراهيم أنيس يُعرّفُها بأنّها "عدّةُ أصواتٍ تتكرّرُ في أواخرِ الأسطرِ أو الأبياتِ من القصيدة، وتكرارُها هذا يكوّنُ جزءاً هاماً من الموسيقى الشعريّة؛ فهي بمثابةِ الفواصلِ الموسيقيّةِ يتوقّعُ السّامعُ تردّدَها ويستمتعُ بهذا التردّدِ الذي يطرقُ الآذانَ في فتراتٍ زمنيّةٍ منتظمة، وبعد عددٍ معيّنٍ من مقاطعَ ذاتِ نظامٍ خاصٍّ يُسمّى بالوزن"[6]. وهي تحفظُ للقصيدةِ وحدتَها ونغمَها

---

(1) لسان العرب، ج 15، ص 195.
(2) العمدة، ص 132.
(3) الألسنية العربية، ج2، ص 126.
(4) موسيقى الشعر العربي، ص113.
(5) منهاج البلغاء، ص 271.
(6) موسيقى الشعر، ص246. وينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص30. والنظرية الألسنية، ص 77

الأخيرة[1]. فهي المقطعُ الأخيرُ ولَبِنةُ الختام؛ مما يجعلها أكثرَ المنازل حساسيةً وأصدقَها تصويرا لتعامُلِ الشاعر مع اللّغة[2].

ومنهم من جعل التّوفيقَ في القافية ميزةً وحدًّا للشعر العربيّ، حيث يقول محمد الهادي الطرابلسي: تُعتبرُ عمليّةُ القطع أبرزَ مُميّزٍ للشعر في كلام العرب، وأن تحدُّ الشعرَ العربيَّ الحقَّ بأنه الكلامُ الذي يلتزمُ فيه الشاعرُ بضرورة القطع و يُوفّقُ في احترامها[3].

وإذا كانت القافيةُ بتلك المنزلة فقد دعا المحدثون إلى دراستها من ناحيتين: من ناحية دورها في الإيقاع ، ومن ناحية قيمتها الموسيقيّة الخاصة[4].

3- أنواعُ القافية:

3. 1. من حيثُ وزنُها:

نصَّ ابنُ طباطبا على أن قوافيَ الشّعر تنقسم سبعة أقسام: فاعل، وفعال، ومفعل، وفعيل، وفعَل، وفعْل، وفُعيل[5].

وقد جاءت قافيةٌ مرثيةِ مالكِ بنِ الرّيب على (فاعل: /0//0).

ألا ليْتَ شعري هلْ أبيتَنّ ليْلةً   بجنبِ الغضا أزجي القلاصَ نواجيا

//0/0 //0/0/0 //0/ //0//0   //0/0 //0/0/0 //0/0 //0//0

فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعلن   فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعلن

وفيها يلتقي متحركان بين ساكنين، وهو ما يُسمّيه العروضيون بالمُتدارَك[6].

---

(1) الأسلوب، ص 66.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 455.

(3) نفسه، ص 518.

(4) موسيقى الشعر العربي، ص 105.

(5) عيار الشعر، ص217-218.

(6) منهاج البلغاء، ص 275. وقوافي التنوخي، ص 70. والعمدة، ص149.

3. 2. من حيث علاقتها النحوية بالبيت:

نظراً لكون القافية مقطع البيت وختامه، قد تكون ضرورية يستدعيها معنى البيت، وذلك بأن تكون كلمة القافية عنصرا أساسا في الجملة لا يتمُّ الكلامُ إلاّ بها، أي إنها تربطها بما قبلها علاقة نحوية. فتكونُ القافية مُحكمة متمّمة للمعنى. وقد يُؤتى بها لإتمام البيت موسيقيا دون أن يكون المعنى في حاجة إليها.

3. 2. 1. القوافي التي تربطها بالبيت علاقة نحوية أساسية (إكمال نقص السابق).

وفيها تكون كلمة القافية العنصرَ الأساسَ الآخر الذي يُكمِّلُ العنصرَ الأساسَ الأول. وهي مقياسٌ عادلٌ لإحكام الشعراء شعرَهم"[1]. وقد جاء في هذه المرتبة ثماني وثلاثون (38) قافية كانت فيها كلمة القافية عنصراً أساسا يكمل عنصرا أساساً سابقا، أي بنسبة 73,07 ٪ من مجموع القوافي. ونبيّنُ ذلك في هذا الجدول[2]

البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية	البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية
3	دانيا	خبر ليس.	4	غازيا	خبر أصبح
6	رواكيا	مفعول به	7	ناليا	خبر كان.
8	ماليا	معطوف على مفعول به.	9	ورائيا	مجرور بحرف.
11	التهاليا	مضاف إلى معطوف على مبتدأ.	12	باكيا	مفعول به[3].
13	ساقيا	مفعول به.	14	ما بيا	فاعل للصفة المشبهة عزيز
15	قضائيا	نائب فاعل حُمّ	16	وفائيا	فاعل.
17	بدا ليا	فاعل.	19	ما بيا	فاعل.

---

(1) محمد جمال صقر (بحث فيما بين العروض والقافية).

(2) تورد الكلمة أو العبارة بما يوضح المعنى، ونعدّ المعطوف أساسا إذا كان المعطوف عليه أساسا، لأنهما يشغلان الوظيفة نفسها.

(3) يحتمل أن تكون مفعولا به بمعنى: لم أجد باكيا سوى... ، ويحتمل أن تكون حالا على شرط حذف مفعول وُجِد بمعنى لم أجد أحدا سوى...

البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية	البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية
20	ابكيا ليا	جملة فعلية معطوفة على جملة فعلية	21	ردائيا.	مضاف إلى مفعول به.
22	أن توسعا ليا	مفعول به.	23	قياديا.	فاعل.
24	من دعائيا	مجرور بحرف	25	واليا.	خبر كان المحذوفة.
26	لسانيا	فاعل للصفة المشبهة "غضب"	27	ركابيا	خبر.
28	ثيابيا	مفعول به.	30	السواقيا	مفعول به.
31	عطائيا	فاعل	32	المواليا.	فاعل.
33	مكانيا	مُستثنى (خبر)[1]	35	ماليا	خبر كان.
36	كما هي	خبر أمسى.	38	الأفاعيا	معطوف على مفعول به.
41	باكيا	خبر كان.	43	لا تلاقيا	مفعول به.
46	لا تدانيا	مفعول به.	47	عاليا	معطوف على مفعول به.
48	بواكيا	مفعول به.	49	غراغيا	مفعول به.
51	البواكيا	مفعول به.	52	قاليا	مفعول به.

وبقراءة الجدول السابق يتضح لنا أن الوظائف النحويّة الأساسيّة لكلمة القافيةِ قد جاءت على النحو الآتي:

---

(1) مكانيا: وقعت خبرا؛ لأن "أين" تضمنت معنى "ما". وما مكانُ البعد إلاّ مكانيا فهو أسلوب استفهام يفيد القصر والتوكيد. ومكانُ: مبتدأ، ومكانيا: خبر؛ لأن الاستثناء مفرّغ. ينظر: ابن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2004، ص 288. ومنه قوله تعالى: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ ٱلرُّسُلُ﴾ [آل عمران / 144]. فمحمّدٌ: مبتدأ، ورسولٌ: خبر.

المرتبة	الوظيفة	العدد	المرتبة	الوظيفة	العدد
1	مفعول به	12	5	خبر	2
2	فاعل	8	5	مجرور بحرف	2
3	خبر فعل ناقص	7	5	مضاف إليه	2
4	معطوف على مفعول به	3	6	نائب فاعل	1
المجموع	38		6	جملة معطوفة على أخرى	1
النسبة	%73,07				

3. 2. 2. القوافي التي تربطها بالبيت علاقة نحوية غير أساسية: (زيادة كمال السابق) "وفيها تكون كلمة القافية العنصر الفرع الذي يتعلق بأساس أو فرع آخر من جمله.... وهي مقياس عادل لمجاهدة الشعراء في شعرهم"(1)

وقد جاءت في هذه القصيدة أربع عشرة (14) قافية كلمة القافية فيها عنصر فرع يتعلق بأساس أو فرع آخر من جمله أي بنسبة 26,92 %. وبيان ذلك في هذا الجدول:

البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية	البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية
1	النواجيا.	نعت.	37	سواجيا.	نعت.
2	لياليا.	ظرف زمان	39	القيافيا.	نعت.
5	ورائيا.	ظرف زمان.	40	المهاريا.	نعت.
10	نهائيا.	نعت.	42	الغواديا.	نعت.
18	لياليا.	ظرف زمان.	43	هايا.	نعت.
29	الزوايا.	نعت.	44	البواليا.	نعت.
34	ثاويا.	حال.	50	المداويا.	نعت.

(1) محمد جمال صقر (بحث فيما بين العروض والقافية).

ومن الجدول يتضح لنا أن ترتيب الوظائف النحوية غير الأساسية قد جاء على النحو الآتي:

المرتبة	الوظيفة	العدد	المرتبة	الوظيفة	العدد
1	النعت	10	3	ظرف المكان	1
2	ظرف الزمان	2	4	الحال	1
المجموع	14				
النسبة	%26.92				

3 3 من حيث الإيغال والاستدعاء:

تحدث القدماء عن الإيغال والاستدعاء في القوافي. والإيغالُ عندهم أن يأتيَ الشاعرُ بالمعنى في البيت تامًا من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنعٌ، ثمَّ يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت"[1].

أمّا الاستدعاءُ "وهو ألاّ يكون للقافية فائدةٌ إلا كونها قافيةً فقط، فتخلو حينئذٍ من المعنى"[2] وقد عدّه قدامة من عيوب ائتلاف المعنى والقافية[3].

وإذا ما تتبعنا قوافي مرثية ابن الريب وجدنا فيها قوافي فيها إيغالٌ، كما نجد أخرى مستدعاة. فمن القوافي التي فيها إيغال قافية البيت الثاني

فليتَ الغضا لم يقطعِ الركبُ عرضَهُ، وليتَ الغضا ماشى الركابَ لياليا

(1) نفتد الشعر، ص168، وينظر: كتاب الصناعتين، ص422، والعمدة، ص 341.

(2) العمدة، ص359.

(3) نقد الشعر، ص 210.

فمعنى البيت قد تمّ بقوله: وليتَ الغضا ماشى الركابَ، فلما قال: لياليا، زاد بها معنىً؛ فدلّت على شدة شوقه إلى موطنه، وتمنّيه أن يمشيَ الغضا مع الركبِ زمناً طويلاً يسيرُ حيثُ يسيرُ.

ومنه في البيت الثامن:

فللّه دري يومَ أتركُ طائعاً بَنِيَّ بأعلى الرقمتينِ، وماليا

لمّا ذكر الأبناء، ذكر المال، فزاد بذلك في تجويد البيت؛ فقد قال تعالى: ﴿ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا﴾[1].

ومنه في البيت العشرين:

وقوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيئا لي القبرَ والأكفان، ثُمّ ابكيا ليا

فهو يطلبُ من صاحبيه أن يُهيئا له القبر والكفن، وهما بدفنه يكونان قد أدّيا ما عليهما من واجب، ولكنه يستجديهما البكاء؛ وبذلك يتمُّ المشهدُ الحزينُ الذي أراد الشاعرُ تصويره.

ومن الإيغال أيضا ما نجده في البيت السادسِ والعشرين:

وقد كُنْتُ صبّاراً على القِرْنِ في الوَغى، ثقيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

فبعد أن افتخر بشهامةِ قلبه وشجاعته في الحروب، افتخرَ بحدّة لسانه، أي بلاغةِ شعره. وبذلك تتمُّ مروءتُه، وقد قالت العربُ: المرءُ بأصغريه: قلبِه ولسانِهِ.

---

[1] الكهف / 46.

ومنه في البيت السابع والأربعين:

وسَلِّمْ على شيخيَّ منيَ كِلَيهما، ... وبلِّغ كثيراً وابنَ عمّي وخاليا

فلمّا ذكر ابنَ العمِّ، ذكر الخالَ؛ وبذلك يستوي أقاربُه من ناحية أمّه بأقاربه من ناحية أبيه في تلقّي نعيه.

ومن القوافي المُستدعاة قافيةُ البيت الأوّل:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلةً ... بجنبِ الغضا، أزجي القِلاص النّواجيا

فلا معنى لوَصف النّوق بأنّهن نَواجياً إلاّ أن يَتمّ البيتُ موسيقياً، فهي لم تُضِف معنىً إلى البيت.

ومنه كذلك قافيةُ البيت الخامس:

دَعاني الهوى من أهل وُدّي وصُحبتي، بذي الطّبَسين، فالتفتُّ ورائيا فكلمةُ ورائيا جاءت لإتمام موسيقى البيت فقط وكان يَغني قولُه "التفتُّ".

ومن القوافي المُستدعاةِ أيضا قافيةُ البيت الثاني والثلاثين:

فلن يَعدم الولدانُ بيتاً يَجُنُّني، ... ولَنْ يَعدمَ الميراثَ منّي المواليا

لعلّ هذه القافيةَ أقلقُ قافيةٍ في القصيدةِ كلِّها؛ فللشاعرِ إبوان وأولادٌ، فكيف سيرثُه الموالي، وهم بنو عمّه؟ قال تعالى: ﴿وَإِنِّي خِفْتُ ٱلْمَوَٰلِيَ مِن وَرَآءِى﴾[1].

ومن هذا النوع أيضا قافيةُ البيت الثالث والأربعين:

---

(1) مريم/ 5.

تُرِي جَدَثاً قد جَرَتِ الرِّيحُ فوقَهُ   غُباراً كلونِ القسطلانيِّ هابيا

فكلمةُ هابيا صفةٌ للغبار، وكلُّ غبارٍ هو كذلك. فأن يُشبَّهَ لونُه بلونِ القسطلانيِّ، أي الشفق، فذلك أمرٌ مقبول، أما أن يصف الغبار بصفةٍ ملازمةٍ له فإنّ ذلك لم يأتِ إلاّ لإتمام موسيقى البيت.

والملاحظةُ نفسُها نُبديها على قافية البيت الخمسين:

وبالرَّملِ منّي نِسوةٌ لو شَهِدْنَني   بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبيبَ المُداويا

ألا ترى معي أنّه لا فائدة من وصف الطَّبيب بالمداوي إلاّ أن يكون قد أورد تلك الصفة لإتمام موسيقى البيت؟

4- القافيةُ وموضوعُ القصيدة:

إنّ نظرةً بسيطةً على قوافي هذه البكائيّةِ تبيّنُ لنا أنّ الكثيرَ من كلمات القافية قد جاءت شديدةَ الارتباط بموضوع البكاء ورثاء الذات، مما يحفظُ للقصيدةِ وحدتَها الموضوعيّةَ. وأبرزُها تسعُ قوافٍ نوجزها في الجدول الآتي:

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
12	باكيا	20	ابكيا ليا	43	العظام البواليا
15	نعائيا	30	تبلى عظاميا	47	بواكيا
16	وفاتيا	40	باكيا	50	البواكيا

وممّا يُلاحظُ أيضا أنّ مادة بَكى قد تكرّرت في هذه القوافي خمسَ مرّات.

وقد تكرّرت كلمةُ باكيا لفظا ومعنىً في البيت الثاني عشر، والبيت الأربعين. كما أنّ كلمةَ بواكيا تكرّرت في البيت الخمسين، بعد أن وردت في البيت السّابع والأربعين.

وتكرارُ الكلمة في القافية بلفظها ومعناها عند العروضيين يُعدُّ عيبا من عيوب القوافي سمّوه الإيطاء[1]. وهو عند جمهور العروضيين تكرارُ كلمة الرّويّ لفظا ومعنى في أقلّ من سبعة أبيات[2].

ولئن كان علماءُ العروض يعدّون تكرار لفظة القافية عيباً، فإنّ ذلك يرجع إلى أنّهم يرون فيه عجزَ الشّاعر وقلّةَ مادّته، وضيقَ بحره. إلاّ أنّنا يُمكنُ أن ننظر إلى هذه الظاهرة على أنّها انزياحٌ عن النّمط المألوف، له ما يُبرّره، فكلمتا باكيا وبواكيا منسجمتان كلّ الانسجام مع موضوع القصيدة، وشعور الفارس المحتضر غريبًا عن أهله ووطنه. أليس هذا الحزنُ المضاعفُ مبرّرا لتكرار البكاء والعويل؟

وقد تكرّرت في القصيدة إحدى عشرة (11) قافيةً، والجدول الآتي يُوضّحها:

القافية	البيت	القافية	البيت
واجيا	37، 1	ماليا	35، 8
باليا	20، 18، 2	باكيا	41، 12
داليا	46، 3	ماليا	19، 14
راليا	9، 5	رانيا	29، 25
داليا	21، 6	واليا	44، 32
واكيا	51، 48		

(1) نقد الشعر، ص 182.

(2) الوسيط الكافي، ص 401.

5- السّماتُ الأسلوبيّةُ في أصوات القافية[1]:

حدّد علماءُ العروض القافيةَ بستّةِ أحرف، إلاّ أنها لا تجتمعُ كلُّها في بيتٍ واحد، فأقصى ما يمكن اجتماعه منها خمسةُ أحرُف. وقد جمعها صفيُّ الدّين الحلّي (ت750 هـ) في قوله [من الكامل]:

مَجْرى القَوافي في حُروفٍ ستّةٍ ... كالشّمسِ تجري في علوِّ بُروجِها
تأسيسُها، ودخيلُها مع رِدْفِها ... ورويُّها مع وَصْلِها، وخروجِها[2]

وقبلَ دراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في أصواتِ القافية، نوردُ هذا الجدولَ بقوافي القصيدة:

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
1	راجيا	2	بائسيا	3	دانيا
4	عاريا	5	رائيا	6	دانيا
7	باكيا	8	ماليا	9	زاكيا
10	عاليا	11	هانيا	12	باكيا
13	ساقيا	14	ماليا	15	صافيا
16	فانيا	17	ماليا	18	باليا
19	ماليا	20	باليا	21	دانيا
22	عاليا	23	باديا	24	عانيا
25	وانيا	26	سانيا	27	كابيا
28	باليا	29	وانيا	30	وافيا

---

(1) لنميّز بين الصوت بكونه حقيقة مادية، والحرف بكونه وحدة من النظام الصوتي اللغوي. ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص73- 74.

(2) المتوسط الكافي، ص 355.

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
31	طابيا	32	واليا	33	كابيا
34	ثاويا	35	ماليا	36	ماحيا
37	واحيا	38	فاحيا	39	يافيا
40	عاريا	41	باكيا	42	واديا
43	غابيا	44	واليا	45	لاقيا
46	دانيا	47	خاليا	48	واكيا
49	راحيا	50	داويا	51	واكيا
				52	قاليا

ومن هذا الجدول يمكنُ ملاحظةُ أمورٍ ثلاثة:

الأوّل: أن مجموعَ أصوات القافية ستون ومائتا (260) صوت.

والثاني: طغيان الأصوات المجهورة على قوافي القصيدة؛ حيث بلغت تسعةً وعشرين ومائتي (229) صوتا، أي بنسبة: 88,07 %. في حين لم يتعدّ عددُ الأصواتِ المهموسةِ[1] واحداً وثلاثين (31) صوتا، أي بنسبةٍ تُقدّر بـ: 11,92 %[2].

أمّا الثالثُ فتكرارُ الألف، وهو صوتُ مدٍّ ولينٍ مرّتين في كلِّ قافية، أي أنه قد ورد أربعا ومائةً (104) مرّةٍ، أي بنسبة: 40% من أصوات القافية.

---

(1) الأصوات المهموسة عند القدماء مجموعة في: فحثه شخص سكت؛ ينظر: سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د ت)ج4، ص434. وأضاف المحدثون الطاء والقاف. ينظر: الأصوات اللغوية، ص98. وزاد بعض المحدثين الهمزة ، ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 78. ومحمد خان، الهمز والتسهيل في العربية (بحث في القراءات القرآنية)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، جوان 2007، ص14. بينما يرى إبراهيم أنيس أنها لا مهموسة ولا مجهورة. ينظر: الأصوات اللغوية، ص78. ونحن سنعدّ كلاًّ من القاف والطاء، والهمزة أصواتا مهموسة؛ ذلك أننا لا نحسّ باهتزاز الأوتار الصوتيّة حين النطق بها.

(2) ونؤكد ميل القافية للجهر والإسماع بأن نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة قد بلغت: 75,85%، ونسبة الأصوات المهموسة بلغت: 24,15 %. وسيأتي تفصيلُ ذلك في المبحث الأول من الفصل الثاني من هذا الباب.

5. 1. الرَّوِيّ:

هو الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدةُ، ويُلتزمُ في كلِّ بيتٍ منها في موضعٍ واحدٍ[1]، ويُنسبُ إليه، فيقال لاميةُ الشنفرى، ويائيةُ مالك بن الرَّيب... وقد جعله بعضُهم القافيةَ نفسَها، ومنهم أبو العباس ثعلب، ومحمد بن المستنير قُطرب[2].

لقد اختار مالكُ بنُ الرَّيبِ الياءَ رَوِيًا لرثاء نفسه، وأتبعها بألف الإطلاق. والأصلُ في الياء - في عُرْف العروضيين - أنها لا تصلح رَوِيًا إلاّ إذا تحركت، أو سكن ما قبلها[3].

وصوتُ الياءِ «يخرجُ من وسط اللِّسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى»[4]. والمحدثون يعدّون الياءَ شبهَ صوتِ لين؛ فهي تمثل المرحلة الانتقاليةَ التي ينتقل فيها الصوتُ الساكنُ إلى صوت لين[5]. ومعروفٌ أنّ أصواتَ اللّين تتميّزُ بقوّةِ إسماعها[6]. وعليه فإننا نُقرُّ بأنّ رويّ هذه المرثية يميلُ إلى الإسماع.

وقد لاحظ محمد الهادي الطرابلسي أنّ الرَّويَّ في الشعر العربي عامةً يتميّزُ بثلاث نزعات: الأولى: خروجه من أدنى الجهاز الصوتي، والثانية: تخيُّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية، والأخيرة: اتصافه بالوضوح السمعي[7].

وصوتُ الياء مناسبٌ لموضوع القصيدة والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر؛ «لأن الياء تُعطي انكسارا يتفقُ وحالةَ الموت التي تدورُ حوله القصيدة»[8].

---

(1) لسان العرب، مادة رَوِيَ، ج14، ص349.

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 236.

(3) قوافي التنوخي، ص 103.

(4) الكتاب، ج 4، ص433. وينظر: أبو القاسم الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: الدكتور علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993، ص546. وأبو البركات بن الأنباري: أسرار العربية، تحقيق الدكتور فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995، ص 359.

(5) الأصوات اللغوية، ص 40.

(6) أسس علم اللغة، ص 78. والأصوات اللغوية، ص 27. واللغة العربية معناها ومبناها، ص72.

(7) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 46.

(8) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، ص 89.

والياءُ متبوعةً بألف الإطلاق يَا، تستدعي إلى أذهاننا ياءَ النّداء، ممّا يوحي برغبة الشاعر الشّديدة في إيصال صوته إلى أحبّته هناك في الوطن البعيد. ومن دلالات يَا ألتوجّع[1] أيضا، فهي توحي بنغمٍ جنائزيٍ يبثُّ الفجيعة ويُعبِّرُ عن حال البكاء والتوجُّع[2].

ولعلّنا نعجبُ لأمر وقوع الياءِ رَوِيًا في هذه البكائية بالذات، فالرّويُّ آخرُ حروف القصيدة، والياءُ آخرُ حروف الهجاء، والشاعرُ يعيشُ آخرَ لحظات عمره! فقد تناسب التّعبيرُ بآخر حروف الهجاء في آخر حرفٍ من البيت عن آخر لحظات العمر. وهكذا يتحوّل حرفُ الرّويِّ من مجرّد حرفٍ تقتضيه القافيةُ إلى سمةٍ أسلوبيّةٍ تسمُ هذه المرثيّة وتُميِّزها عن سواها.

3. 2 ألف التأسيس:

وهي ألفٌ لازمةٌ بينها و بين الرّويِّ حرفٌ واحدٌ متحرّكٌ[3]. وجاء في لسان العرب: وإنّما سُمّي تأسيسا؛ لأنّه اشتُقّ من أُسِّ الشيء. قال ابن جني: ألفُ التأسيس كأنّها ألفٌ القافية، وأصلها أُخذ من أُسِّ الحائط وأساسه وذلك أن ألف التأسيس لتقدُّمها والعناية بها والمحافظة عليها كأنّها أُسُّ القافية[4]. والألفُ تخرجُ من أقصى الحلق[5]، وهي حرفُ مدٍّ ولين اتّسع مخرجها عن أختيها: الواو والياء[6]. وصفةُ اللّين فيها تجعلُها أكثرَ الأصوات وضوحا في السمع[7].

ولعلّنا لسنا في حاجةٍ إلى القول بأن تكرّرَ الألف في قافية هذه المرثيّة مرّتين: مرّة كونها ألف تأسيس، والثانية كونها ألفَ وصْلٍ وإطلاق يجعلُ قافيةَ القصيدة في أقصى درجات الإسماع؛ فقد تكرّرت الألفُ في قوافي القصيدة أربعاً ومائة مرّة (104) من مجموع حروفها البالغ ستين ومائتي (260) حرفا، أي بنسبة: 40 ٪.

الصاحبي في فقه اللغة، ص 131.

المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، ص 34.

الوسط الكافي، ص 366.

لسان العرب، مادة: أسس، ج 6، ص 7.

الكتاب، ج 4، ص 433، والمفصل في صنعة الإعراب، ص 546، وأسرار العربية، ص 359.

الكتاب، ج4، ص 435-436، والمفصل في صنعة الإعراب، ص 548، وأسرار العربية، ص 362.

أسس علم اللغة، 78، والأصوات اللغوية، ص 27.

3.5. ما قبل التأسيس (المؤسِّس):

لم يعتنِ العروضيّون بالحرف الذي قبل ألف التأسيس على الرّغم من أنّهم عدّوه أحد حروف القافية، وليس أدلَّ على إهمالهم إيّاه من أنّهم لم يضعوا له اسماً، بينما سمّوا حركته رَسّاً(1). ولعلّ سببَ ذلك الإهمال يرجع إلى كونه ليس من الحروف التي تُلتزم في القافية؛ فعنايتهم بتتبّع العيوب التي تلحق القوافي أنساهم قيمة هذا الحرف. وإنّ لهذا الحرف لتأثيراً كبيراً في تلوين صوت ألف التأسيس. ولنرهف أسماعنا ونقارن صوتَ الألف في (وا، يا، طا، را، سا...) ألسنا نلحظ أنّ صوتَ الألف قد تلوّن بصفة الصوت الذي قبله؟ ونظراً لأهميّة هذا الحرف نرى أنه جديرٌ بأن يُسمّى المؤسِّس نظرا لدوره في تلوين ألف التأسيس.

والمؤسِّسُ مع ألف التأسيس يكوّنان مقطعا صوتيا متوسطا (صامت + صوت مدّ)، وللصوت الساكن قيمةٌ في القافية من حيث إنّه يلوّن الصوت اللّيّن الذي يليه(2).

وقد استعمل الشاعرُ تسعةَ عشرَ (19) حرفا مؤسِّسا تكررت على النحو الآتي:

الحرف	التكرار	الحرف	التكرار	الحرف	التكرار
الواو	10	الباء	2	الكاف	2
الياء	6	العين	2	الغين	1
الدال	6	القاف	2	الفاء	1
الميم	5	السين	2	الضاد	1
الهاء	4	التاء	1	اللام	1
الراء	3	الخاء	1	النون	1
				الظاء	1

(1) مفتاح العلوم، ص 239. والمتوسط الكافي، ص 372.

(2) موسيقى الشعر العربي، ص 130.

وبقراءة هذا الجدول يتبيّنُ لنا أنّ المؤنّس يميلُ إلى الجهر والإسماع. فقد تكرّرت الأصواتُ المجهورةُ مؤنّساً تسعًا وثلاثين (39) مرةً، أي بنسبة 75٪. أما الأصواتُ المهموسةُ فلم ترد سوى ثلاث عشرة (13) مرّة، أي بنسبة 25٪. كما نلحظ أن الواو قد تكرّرت عشر (10) مرّاتٍ، والياء ستُّ (6) مرّات.

وتكرارُ الياء ستُّ مراتٍ مؤنّساً مع ألف التأسيس لتصبح بها وهو الصوتُ ذاته الذي تنتهي به القافية؛ مما يجعل بها تتكرّرُ في قوافي القصيدة ثماني وخمسين (58) مرةً؛ فيتزايدُ الإيحاءُ بالنداء والعويل والتفجّع، وخاصة مع تكرار الواو عشر(10) مراتٍ مؤنّساً، فهي تكوّنُ مع ألف التأسيسِ والتي تدلُّ على النّدبة!

5. 4. الدّخيل:

وهو الحرفُ المتوسّطُ بين ألف التأسيس وحرف الرّويّ[1]، ولا يُشترط فيه اتحادُ النوع[2]. وقد جاء الدّخيلُ في هذه القصيدة مُتحرّكا بالكسرة، وهو الوضعُ العريقُ في القافية المؤسّسة[3]. وقد توزّع استعمالُه على سبعة عشرَ (17) حرفا. يوضّحها الجدولُ الآتي:

الحرف	التكرار	الحرف	التكرار	الحرف	التكرار
اللام	11	الجيم	02	الزاي	1
النون	08	الدال	02	الفاء	1
الهمزة	07	الواو	02	العين	1
الياء	05	التاء	1	الميم	1
الكاف	04	الحاء	1	الهاء	1
القاف	03	الراء	1		

(1) مفتاح العلوم، ص 239.

(2) علم العروض والقافية، ص 134.

(3) منهاج البلغاء، ص 273.

ويمكن أن نلاحظ من خلال هذا الجدول ملاحظاتٍ ثلاث:

الأولى: الميلُ إلى استعمال الأصوات المجهورة دخيلا؛ فقد استُعملت أربعاً وثلاثين (34) مرّة، أي بنسبة: 5,38%. أمّا المهموسة فقد استُعملت ثماني عشْرة (18) مرّة، أي بنسبة: 34,61 %. والأصواتُ المجهورة أوضحُ في السّمع من الأصوات المهموسة»[1].

والثانية: الميلُ إلى استعمال الأصواتِ الأقرب إلى طبيعة أصوات اللّين دخيلا. فقد استُعملت اللام إحدى عشْرةَ (11) مرّة، والنونُ ثماني (8) مرات، والميمُ مرّةً واحدة. وقد كان مجموعُ ورودِ الأصواتِ الأقرب إلى طبيعة أصوات اللّين دخيلا عشرين (20) مرّة، أي بنسبة: 38,46٪. وهذا مما يؤكّدُ جنوحَ القافية في هذه المرثيّة إلى الإسماع؛ فالمحدثون توصّلوا إلى أنّ اللام والميم والنون أكثرُ الأصواتِ الساكنة وُضوحاً، وأقربُها إلى طبيعة أصوات اللّين»[2].

والثالثة: استعمالُ أصواتِ الحلق عشر (10) مراتٍ دخيلا، أي بنسبة: 19,23٪. وأكثرُها استعمالا الهمزةُ التي وردت سبعَ (7) مرات، أي بنسبة: 13,46٪ من أبيات القصيدة. وقد توالت دخيلاً في الأبيات 5 ، و 6 ، و7. والهمزةُ صوتٌ عسيرٌ نطقُه، فهي تخرج من أقصى الحلق حسب القدماء[3]، ومن فتحة المزمار في رأي المحدثين. يقولُ إبراهيم أنيس: فالهمزةُ في اللغة العربيّة من أشقّ الحروف وأعسرها حين النطق بها؛ لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحسُّ المرءُ حين النطق بها كأنه يختنق»[4]. وهذا ما يجعلها توحي بالاختناق وصعوبةِ النّطق لحظاتِ الاحتضار.

ومن خلال هذه الدّراسة لقافيةِ مرثيّة مالكِ بن الريب، نرى أنّ القافية قد وَسَمت الأدبيّةَ فيها بسماتٍ تجعلُها متميّزةً عن غيرِها من القصائد، وتظهر تلك السّماتُ في:

1. انسجام كلماتِ القافيةِ مع موضوع القصيدة ودلالتها على الحالة النّفسيّة للشاعر.

---

(1) الأصوات اللغوية، ص 27.
(2) الأصوات اللغوية، ص27.
(3) الكتاب، ج4، ص433. وأسرار العربية، ص 359.
(4) موسيقى الشعر، ص 28.

2. ميل القافية إلى الإسماع، من خلال استعمال حروف اللّين، والأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات اللّين، والأصوات المجهورة، فهي بذلك تمثل قمّة الارتفاع الصّوتيّ في البيت الشّعريّ؛ وذلك ما يوحي برغبة الشاعر في الجهر بفجيعته، وإيصال صوته إلى أحبّته في الوطن البعيد.

3. دلالة الرّوي (الياء) على الانتهاء، والموت والفناء.

4. تكرار (يا) و (وا) في القافية، ودلالتهما على التوجّع، والتفجّع.

وبعدُ، وفي نهاية هذا الفصل الذي درسنا فيه السّمات الأسلوبيّة في الموسيقى الخارجيّة لمرثيّة مالك بن الرّيب، لعلّه قد تبيّن لنا بما لا يدع مجالا للشكّ كيف أدّى وزنُ القصيدة وقافيتها دوراً بارزاً في وسمها بالشعريّة، فجعلا منها قصيدة حقّة، حسب رأي كولردج Coleridge الذي يرى بأن القصيدة الحقّة أو المشروعة هي التأليفُ الذي يكون فيه للقافية والوزن صلةٌ عضويةٌ بالعمل كلّه[1].

[1] بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 168.

الفصل الثاني

السِّماتُ الأسلوبيّةُ في الموسيقى الدّاخليّة

المبحث الأول

السِّماتُ الأسلوبيّة في الصوت المعزول

لا تُبنى موسيقى الشّعر على الوزن والقافية وحسب، فللشّعر ألوانٌ من الموسيقى تعرضُ في حشوه[1]، وتلك الألوانُ هي التي يدعوها النّقادُ الموسيقى الدّاخلية.

وقد صبَّ القدماءُ اهتمامهم على الموسيقى الخارجيّة ممثّلةً في الوزنِ والقافيةِ، ولم يلتفتوا إلى الموسيقى الدّاخليّة إلاّ لماما في معرضِ اهتمامهم بالبديع في البيتِ المفردِ، لا في العمل الأدبيّ كلّه.

وقد أشار الجاحظُ إليها دون أن يُسمّيها، حيث يقول:"وإذا كانت الكلمةُ ليس موقعها إلى جنْبِ أختها مرْضِياً موافقاً، كان على اللّسان عند إنشادِ ذلك الشّعرِ مؤونةٌ، قال: وأجودُ الشّعر ما رأيْته متلاحمَ الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغَ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان... وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيت من الشّعر، تراها متّفقةً مُلْساً، ولَيِّنةَ المعاطفِ سهلة؛ وتراها مختلفةً متباينة، ومتنافرةً مستكرَهة، تشقُّ على اللسان وتكُدُّه، والأخرى تراها سهلةً ليِّنة، ورَطْبةً متواتية، سلِسةَ النِّظام، خفيفةً على اللّسان حتى كأنّ البيتَ بأسْرِه كلمةٌ واحدة، وحتى كأن الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد"[2].

---

[1] خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 19.

[2] البيان والتبيين، ج1، ص66 – 67.

وكان حازم القرطاجني أيضاً من الذين تنبهوا إلى الموسيقى الداخلية؛ إذ يقول في طرق العلم بتحسين هيئات العبارات: "ومن ذلك حسنُ التأليف، وتلاؤمه. والتلاؤمُ يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروفُ الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعضِ حروف الكلمة مع بعض، وائتلاف جملة كلمةٍ مع جملة كلمةٍ تُلاصقها منتظمةً في حروفٍ مختارةٍ، متباعدة المخارج مرتَّبة الترتيبَ الذي يقع فيه خفةٌ وتشاكلٌ ما"[1]. ويقول في موضع آخر: "فمن حُسن الوضع اللفظيِّ أن يؤاخيَ بين كلمٍ تتماثلُ في شرادِ لفظها، أو في صيغها، أو في مقاطعها؛ فتحسنُ بذلك ديباجةُ الكلام"[2].

أمّا المحدثون فقد أولوا الموسيقى الداخليةَ عنايةً بالغة؛ فهي تلفت الانتباه من حيثُ هي إمّا قُصدت لذاتها، وإمّا قُصدت لصلتها بالمعاني. فبحث لها عن دورها الوظائفيّ المميّز عن موسيقى الإطار[3]. وتبنى الموسيقى الداخليةُ على جانبين هامين: اختيارُ الكلمات وترتيبُها، والمواءمةُ بين الكلمات والمعاني التي تدلُّ عليها[4]. وقد دعا المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان. وهم يرون أنّ دراسة خصائص الأصوات التي تكوّن الوزن الشعريّ يمكن أن تكون دراسة علميةً خالصةً؛ لأنها - كسائرِ البحوث الفيزيائية - تقوم على عزلِ صفةٍ من صفات المادة، ومن ثمّ تخضعها للقياس[5].

وقد كان لغويّونا القدامى يؤمنون إلى حدٍّ بعيدٍ بدلالة الألفاظ على المعاني، ورائدهم في ذلك أبو الفتح عثمانُ بن جنّي (ت 392 هـ)؛ فقد عقد في كتابه الخصائص ثلاثة أبوابٍ محاولاً إثباتَ هذه النظرية[6]، ومما جاء في: "باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني": "وقد ثبـ

(1) منهاج البلغاء، ص 222.

(2) نفسه، ص 224.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 21.

(4) محمد عارف حسين، وحسن علي محمد: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000، ص 13.

(5) موسيقى الشعر العربي، ص 164 - 165.

(6) ينظر: ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 2006. "باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" ص403، و"باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني" ص407 ، و"باب في قوة اللفظ لقوة المعنى" ص 810.

عليه الخليلُ وسيبويه، وتلقَّته الجماعةُ بالقبول له والاعتراف بصحته. قال الخليل: كأنهم توهَّموا في صوت الجُنْدُبِ استطالة ومدًا فقالوا: صرَّ، وتوهَّموا في صوت البازيِّ تقطيعًا فقالوا: صرْصَرَ. وقال سيبويه في المصادر: ما جاء منه على الفَعَلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة؛ نحو: النَّقزان، والغليان، والغثيان...»[1].

إلاَّ أنَّ المحدثين يرفضون هذا الطَّرح، ويرون أنَّ هذه النظرية لا تثبت؛ فهي مجرَّدُ ملاحظاتٍ قد تَصدُق، وقد لا تَصدُق[2].

وعلى الرَّغم من إيمان الدارسين المحدثين العميق منذ سوسير باعتباطية الدال، إلاَّ أنهم يؤمنون أيضا بأنَّ هناك علاقةً بين بعض مظاهر الدَّوال - معزولةً - وإطار الدّلالة[3]، إلاّ أنهم يُقرّون أيضا بأنه لا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معاني بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السِّياق الذي يصبغها بلونه[4].

فدراسةُ الأصواتِ المعزولة إذن لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لا بدَّ من ربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنّية؛ فالشاعرُ قد يعمدُ إلى تكرار صوتٍ معيّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد[5]. كما أنّه قد يختارُ صوتا دون غيره في رسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره وعواطفه.

والصوت يُشبهُ العنصرَ الحيَّ في الخليّة، فهو لا يكتسبُ حيويّته ونشاطهُ إلاَّ ضمن النَّسيج الكلّي[6].

---

(1) نفسه، ص407.

(2) في نقد هذه النظرية ينظر: الدكتور السعيد هادف (دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية)، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 01، 2002، ص 23 إلى ص 33.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 59

(4) الأسلوبية الصوتية، ص30. وينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص110.

(5) ينظر: موسيقى الشعر، ص 158، والأسلوبية الصوتية، ص 28.

(6) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006، ص44.

1- إحصاء أصوات القصيدة:

تكوّنت مرثيّةُ مالكِ بنِ الرَّيْبِ من ستّةٍ وثلاثين وثلاثمائةٍ وألفي(2336) صوتاً[1]، جاءت مرتّبةً حسب الجدول الآتي[2]:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
01	اللام	230	%09,84	02	النون	223	%09,54
03	الباء	173	%07.40	04	الراء	146	% 06,25
05	الميم	124	%05,30	06	الواو	119	% 05.09
07	التاء	108	%04,62	08	الياء	105	% 04,49
09	الهمزة	86	% 03,68	10	العين	83	% 03,55
11	الدال	73	% 03,12	12	الفاء	56	% 02,39
13	الهاء	55	% 02,35	14	القاف	54	% 02,31
15	الكاف	53	% 02,26	16	السين	40	% 01,71
17	الحاء	34	% 01,45	18	الجيم	29	% 01,24
19	الطاء	23	% 0,98	20	الضاد	22	% 0,94
21	الغين	21	% 0,89	22	الخاء	17	% 0,72
23	الشين	15	% 0,64	24	الصاد	14	% 0,59
25	الزاي	14	% 0,59	26	الذال	14	% 0,59
27	الثاء	09	% 0,38	28	الظاء	07	% 0,29
المجموع	1947						

---

(1) في إحصاء نور الدين السد أصوات القصيدة: 2345 صوتا. ينظر: (المكونات الشعرية في مرثية مالك بن الريب) ص 36.

(2) خصصنا جدولا للأصوات الصامتة وآخر لأصوات اللين الطويلة؛ لما بينهما من فروق في الخصائص كما مرّ في دراسة القافية.

جدول ترتيب أصوات اللين الطويلة:

الصوت	عدد	النسبة المئوية
الألف	276	%11.81
الياء	87	%3.72
الواو	26	%01.11
المجموع	**389**	**%16.65**

ونحن حينما نهتمُّ بإحصاء أصوات القصيدة، إنّما نهدف إلى التوصّل إلى الأصواتِ التي تكون قد استُخدمت استخداما زائدا على نسبة الاستخدام العاديّ في اللغة العربيّة؛ فيكون ذلك سمةً أسلوبيّةً تحتاجُ إلى تفسير. أو تلك التي قلّ استعمالُها عن الاستعمال العادي؛ بحيثُ تكونُ سمةً أسلوبيّةً بندرتها[1].

ولكن ما المعيارُ الذي يمكنُ الرّجوعُ إليه في الحكم على كثرة الاستعمال أو قلّته؟

لقد اتّخذ بعضُ الباحثين القرآنَ الكريم معياراً لتأسيس نظريّة الشّيوع. ويرجع الإحصاءُ الكاملُ لأصوات القرآن - ربّما - إلى القرن الأول الهجري[2]. كما أنّ هناك إحصاءاتٍ جزئيّةً، منها إحصاءُ جان كانتينو J.Cantineau الذي أحصى فيه أصوات ثلاث سورٍ تحتوي كلٌّ واحدةٍ منها على(200) مائتي كلمة، أي ما مجموعه(600) ستمائة كلمة[3]. وكذلك إحصاء إبراهيم أنيس في محاولته اختبار نظريّة الشّيوع، حيث أحصى أصوات عشراتٍ من صفحاتِ القرآنِ الكريم، ثم رتّب تلك الأصوات حسب شيوعها في الصفحات المدروسة[4].

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص11.

(2) ينظر: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء. التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص101

(3) نفسه، ص 101.

(4) الأصوات اللغوية، ص191 - 192

وما يُلاحظ أنّ هناك تقارباً كبيراً بين إحصاء كانتينو وأنيس، والإحصاء القديم إلاّ بعضَ الاختلاف بين إحصاء كانتينو وأنيس من جهة والإحصاء القديم من جهةٍ ثانية. ويُرجعُ محمد العمري ذلك إلى أسباب علميّةٍ لم يكن القدماءُ على علم بها، كعدم التفريق بين الصّائت والصامت بالنسبة للألف، والياء، والواو، والهمزة[1]. ونحنُ سنتخذ نظريّة الشّيوع التي قال بها إبراهيم أنيس مرجعاً في هذه الدّراسة؛ لعلمه بما حقّقه علمُ الأصواتِ الحديث من جهة، ولأنّ إحصاءه يفوقُ إحصاءَ كانتينو من جهةٍ ثانية.

2- مقارنةُ أصواتِ مرثيّةِ مالك بن الرّيب، بنظريّة الشّيوع عند إبراهيم أنيس،

ونوردُها في الجدول الآتي[2]:

الترتيب	الصوت	أنيس	المرتبة	الترتيب	الصوت	أنيس	المرتبة
01	اللام	%12,7	(1)%09,84	02	الميم	%12,4	(5)%05,30
03	النون	%11,2	(2)%09,54	04	الهمزة	%07,2	(9)%03,68
05	الهاء	%05,6	(13)%02,35	06	الواو	%05,2	(6)% 05,09
07	التاء	%05,0	(7)%04,62	08	الياء	%04,5	(3)%07,40
09	الباء	%04,3	(8) % 04,49	10	الكاف	%04,1	(15)%02,26
11	الراء	%03,8	(4)% 06,25	12	الحاء	%03,8	(12)%02,39
13	العين	%03,7	(10)%03,55	14	القاف	%02,3	(14)%02,31
15	السين	%02,0	(16)%01,71	16	الدال	%02,0	(11)%03,12
17	الذال	%01,8	(24) % 0,59	18	الجيم	%01,6	(18)%01,24
19	الفاء	%01,5	(17)%01,45	20	الخاء	%01,0	(22)% 0,72
21	الصاد	% 0,8	(26)% 0,59	22	الشين	% 0,8	(23)% 0,64
23	الضاد	% 0,6	(20)% 0,94	24	الغين	% 0,5	(21)% 0,89
25	الثاء	% 0,5	(27)%0,38	26	الزاي	% 0,4	(25)%0,59
27	الطاء	% 0,4	(19)%0,98	28	الظاء	% 0,3	(28)% 0,29

(1) يُنظر: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل)، ص102، وص105. وينظر في اضطراب القدماء في الهمزة والألف: الهمز والتسهيل في العربيّة (بحث في القراءات القرآنية)، ص 9 وما بعدها.

(2) الرقم الذي بين قوسين يُشير إلى ترتيب الصوت في المرثية.

وبقراءة هذا الجدول يمكننا أن نحدد الأصواتَ التي حافظت على الرُّتبة نفسِها، والتي تقدم أو تأخر ترتيبُها في المرتبة على ترتيبها في نظرية الشيوع.

2. 1. الأصواتُ التي حافظت على ترتيبها

مع فرقٍ في نسبة الشيوع أو تقاربها وعددُها (7) سبعةُ أصوات، أي بنسبة: 25 ٪. وهي: اللام، والواو، والتاء، والفاء، والقاف، والجيم، والظاء.

2. 2. الأصوات التي تقدّم ترتيبُها

وعددُها أحد عشر (11) صوتاً، أي بنسبة: 39,28٪. ونبين ذلك في هذا الجدول:

الترتيب	الصوت	درجة التقدم	الترتيب	الصوت	درجة التقدم
1	الطاء	+ 8	4	الضاد	+ 3
2	الراء	+ 7	5	الحاء	+ 2
3	الدال	+ 5	6	الياء	+ 1
3	الباء	+ 5	6	الزاي	+ 1
4	العين	+ 3	6	النون	+ 1
4	الغين	+ 3	مجموع درجات التقدم 39		

2. 3. الأصوات التي تأخر ترتيبُها

وعددها عشرةُ (10) أصوات، أي بنسبة: 35,71٪. ونبين ذلك في الجدول الآتي:

الترتيب	الصوت	درجة التأخر	الترتيب	الصوت	درجة التأخر
1	الهاء	- 8	4	الميم	- 3
2	الذال	- 7	5	الثاء	- 2
3	الهمزة	- 5	5	الخاء	- 2
3	الصاد	- 5	6	السين	- 1
3	الكاف	- 5	6	الشين	- 1
مجموع درجات التأخر 39					

ومن خلال هذا الجدول يمكن استخلاصُ ملاحظاتٍ ثلاث:

الأولى: تقاربُ عدد الأصوات التي تقدّم ترتيبها في المرتبة (11)، والتي تأخر (10) مقارنةً بنظرية الشيوع

والثانية: تساوي درجاتِ تقدّم ترتيبِ الأصوات، مع درجات ترتيب تأخرها في المرتبة (39).

أمّا الثالثة: فتساوي أكبر درجةٍ لتقدّم ترتيب الأصوات (+8)، مع أكبر درجةٍ لتأخر ترتيبها في المرتبة(- 8).

والآن لنستخلص من الجدولين الأصوات التي تقدّم ترتيبها بأكثر من (4) أربع درجاتٍ، وتلك التي تأخر ترتيبها بأكثر من أربع درجاتٍ[1].

2. 4. الأصواتُ التي تقدّم ترتيبُها بأكثر من (4) أربع درجاتٍ:

ونوردها مرتّبةً في الجدول الآتي:

الترتيب	الحرف	الدرجة	المخرج	الصفات
1	الطاء	+ 8	لثوي أسناني	شديد، مهموس، مفخّم.
2	الزاء	+ 7	لثوي	متوسط، مجهور، مكرر.
3	الياء	+ 5	غاري (وسط اللسان)	متوسط، مجهور، شبه لين
3	الدال	+ 5	أسناني لثوي.	شديد، مجهور، مرقّق.
مجموع الدرجات		+ 25		

ومن هذا الجدول نستخلصُ النتائجَ الآتية:

(1) اعتمدنا أربع درجات خطّاً للقياس؛ ذلك أن أكبر تقدّم = + 8، وأكبر تأخر = - 8، فتكون الأربعة خطّ القياس

2. 4. 1. تقدّمُ الأصواتِ من حيث مخارجها:

- تقدّمُ الأصواتِ التي تخرج من أدنى الجهازِ الصّوتي (الهاء، والدال، والراء)، بنسبة: 75٪. بمجموع درجاتٍ يساوي + 20 درجة.

- تقدّمُ الأصواتِ التي تخرج من أوسط الجهازِ الصوتيّ (الياء)، بنسبة 25٪. بمجموع درجاتٍ يساوي +5.

- انعدام الأصواتِ التي تخرج من أقصى الجهازِ الصوتي.

2. 4. 2. تقدّم الأصوات من حيث الجهرُ والهمس:

- تقدّم (3) ثلاثة أصواتٍ مجهورة (الراء، والياء، والدال)، أي بنسبة: 75 ٪ من مجموع الأصوات المتقدّمة بأكثرَ من (4) درجاتٍ، بمجموع درجاتٍ يساوي: + 17 درجة.

2. 5. الأصواتُ التي تأخر ترتيبُها بأكثرَ من (4) أربع درجاتٍ:

ونوردها مرتّبةً في الجدول الآتي

الترتيب	الصوت	الدرجة	المخرج	الصفات
1	الهاء	- 8	حنجري (حلقي)	رخو ، مهموس ، مرقق.
2	الذال	- 7	أسناني	رخو ، مجهور ، مرقق.
3	الهمزة	- 5	حنجري (حلقي)	شديد ، مهموس ، مرقق.
3	الكاف	- 5	طبقي (لهوي)	شديد، مهموس ، مرقق.
3	الصاد	- 5	أسناني لثوي.	رخو ، مهموس ، مفخم.
مجموع الدرجات		- 30		

وبقراءة هذا الجدول يتضح لنا ما يأتي:

2. 5. 1. تأخر الأصوات من حيث مخارجها:

- تأخرُ الأصوات التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي (الهاء، والهمزة، والكاف) بنسبة: 60 ٪ بمجموع درجاتٍ يساوي - 20 درجة.

- تأخرُ الأصوات التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الذال، والصاد)، بنسبة: 40 ٪ بمجموع درجاتٍ يساوي - 12 درجة.

2. 5. 2. تأخر الأصوات من حيث الجهرُ والهمس:

- تأخرُ (4) أربعة أصواتٍ مهموسة (الهاء، والهمزة، والكاف، والصاد)، أي بنسبة 80 ٪ بمجموع درجاتٍ يساوي: - 23 درجة.

وإذا ما عقدنا مقارنةً بين الجدولين خلصنا إلى النتائج الآتية:

أولا: تأخر الأصوات التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي (الهاء، والهمزة، والكاف) بنسبة 60 ٪ من مجموع الأصوات المتأخرة بأكثر من أربع درجات.

ثانيا: تقدّم الأصوات التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الظاء، والراء، والذال) بنسبة 75٪ من مجموع الأصوات المتقدمة بأكثر من أربع درجات.

ثالثا: تأخر الأصوات المهموسة (الهاء، والهمزة، والكاف، والصاد) بنسبة: 80 ٪ من مجموع الأصوات المتأخرة بأكثر من أربع درجات.

3- **الجهرُ والهمسُ في أصواتِ القصيدة**[1]:

سبق أن رأينا أنّ القافية في هذه القصيدة تميلُ إلى الإسماع والجهر، ورأينا طغيانَ جهورِ الأصوات عليها[2]. فهل كانت تلك السّمةُ خاصّةً بالقافيةِ أم أنّها تسِمُ القصيدةَ كلَّها؟

---

(1) الصوت المجهور هو الذي تهتز الأوتار الصوتية حين النطق به، والصوت المهموس هو الذي لا تهتز الأوتار الصوتية حين النطق به. ينظر: أسس علم اللغة، ص78 والأصوات اللغوية، ص21 - 22.

(2) أذكّر بأنّ الأصوات المجهورة في قوافي القصيدة بلغت تسعةً وعشرين ومائتي (229) صوتاً، أي بنسبة: 88,07% في حين لم يتعدّ عدد الأصوات المهموسة واحداً وثلاثين (31) صوتاً، أي بنسبةٍ تُقدّر بـ: 11,92 %

بالرجوع إلى جدول إحصاء أصوات القصيدة يمكننا أن نجيب هذا السؤال. ولنستخلص من ذلك الجدول الأصوات المجهورة مرتبةً، ثم الأصوات المهموسة مرتبةً أيضا.

3. 1. جدول الأصوات المجهورة[1]:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
1	الألف	276	%11.81
2	الياء	260	%11.13
3	اللام	230	% 09.45
4	النون	223	% 09.54
5	الراء	146	% 06.25
6	الواو	145	% 06.20
7	الميم	124	% 05.30
8	الباء	105	% 04.49
9	العين	83	% 03.55
10	الدال	73	% 03.12
11	الجيم	29	% 01.24
12	الضاد	22	%0.94
13	الغين	21	%0.89
14	الذال	14	%0.59
15	الزاي	14	% 0.59
16	الظاء	07	% 0.29
المجموع		1772	%75,85

(1) تعدّ أصوات اللين الثلاثة أصواتا مجهورة. يُنظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 71.

3 .2. جدول الأصوات المهموسة:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
1	التاء	108	% 04.23
2	الهمزة	86	% 03.68
3	الفاء	56	%02.39
4	الهاء	55	% 02.35
5	القاف	54	% 02.31
6	الكاف	53	% 02.26
7	السين	40	% 01.71
8	الحاء	34	% 01.45
9	الطاء	23	% 0.98
10	الخاء	17	% 0.72
11	الشين	15	% 0.64
12	الصاد	14	% 0.59
13	الثاء	09	% 0.38
المجموع		564	% 24.14

ومن خلال الجدولين السابقين نلاحظ أن الأصوات المهموسة وُظّفت في القصيدة بنسبة **24.14 %**، أي إنها قاربت الرّبع - بينما لم تتجاوز نسبة 11,92 % في القافية - وهذه النسبةُ تفوق نسبةَ استعمالها العاديِّ في اللغةِ العربيّةِ التي لا تكاد تتجاوزُ الخُمس، أي نسبةَ 20%[1].

وحتى نكون صادقين، فإننا قبل تبيُّن نسبةِ توظيفِ الأصواتِ المهموسةِ في القصيدة، كنّا نعتقدُ أنها ستكونُ ضئيلةً، تساوي نسبةَ توظيفها في القافيةِ، أو تزيدُ قليلاً دون أن تبلغَ نسبةَ التوظيفِ العاديِّ، فإذا بها تتجاوزُها! ذلك أنّنا حينَ إنشادِ هذه المرثيةِ نجدُ لها قوةَ إسماعٍ عاليةً.

(1) الأصوات اللغوية، ص22. وينظر: موسيقى الشعر، ص 32

ثمّ إن هذه النسبة الزائدة في استعمال الأصواتِ المهموسة تحتاجُ إلى تفسير، خاصّةً أنّ الصوت المهموس يتطلّبُ كميّةً أكبرَ من هواء الرئتين مما يتطلّبه الصوتُ المجهور؛ فهو مجهدٌ للتنفّس[1]. فكيف يُوظّفُ شاعرٌ على حافّةِ الموتِ من الأصواتِ ما يُجهدُ نفسه؟! ثمّ إنّنا فسّرنا طغيانَ الأصواتِ المجهورةِ في القافيةِ برغبةِ الشاعرِ في الجهر بفجيعته، وإيصالِ صوته إلى أحبابه في الوطنِ البعيد.

لعلّه من الحكمةِ ألاّ تنخدع بارتفاع نسبة توظيف الأصوات المهموسة في حشوِ هذه القصيدة؛ فقد لاحظنا أن أكثرَ الأصواتِ التي تأخرَ ترتيبُها بأكثر من (4) درجاتٍ كانت من الأصواتِ المهموسة التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي، فهي تُجهد التنفّسَ إجهاداً مضاعفاً؛ بخروجها من أقصى الجهاز الصوتيّ، وبهمسها. بينما لاحظنا أنّ أغلبَ الأصواتِ التي تقدّم ترتيبُها بأكثرَ من (4) درجاتٍ كانت من الأصواتِ المجهورةِ التي تخرج من أدنى الجهازِ الصوتيِّ أو وسطه، وبذلك تقلّ سطوةُ الأصواتِ المهموسة و يعوِّض الشاعرُ ما بذله من جهدٍ في نطقها بالزيادة في عدد الأصوات المجهورة التي تخرجُ من أدنى الجهاز الصوتي.

وكأنّ الشاعرَ واقعٌ بين نازعين: رغبته في الجهر بمصيبته، وإيصال صوته إلى أحبّته بالغضا، وصعوبة ذلك الجهر؛ فالأصواتُ المجهورةُ تتطلّبُ كميّةً أقلّ من الهواءِ المندفع من الرئتين، ومعها يهتزُّ الوتران الصوتيان ويُسمع لهما رنين، والشاعرُ في حالةٍ من الإجهاد، فهو يُصارعُ الموتَ. وهذه الحالةُ لا تسمحُ للمحتضرِ بإصدارِ كميّةٍ كبيرةٍ من الهواء[2]؛ إلاّ أنه زاد - دون إرادة - في عددِ الأصواتِ المهموسة؛ وهي تتطلّبُ كميّةً أكبرَ من الهواءِ المندفع من الرئتين، ولكنه حاول التغلّبَ على الإجهادِ الذي ينتجُ عنها بإصدار مُعظمِها من أدنى الجهاز الصوتي، أو وسطه. وعوّضَ النقصَ في عددِ الأصواتِ المجهورةِ بأصواتِ اللّينِ الطّويلة، والأصواتِ شبهِ اللّيّنة، والأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ أصواتِ اللّين؛ لأنّ لها قوّةَ إسماعٍ كبيرة.

(1) نفسه، ص 32.

(2) رأينا في دراسةِ أصواتِ القافيةِ سيطرةَ الأصوات المجهورة عليها، والأمرُ يختلفُ عنه في بقيّةِ البيت؛ لما للقافيةِ من مكانةٍ في الشعر - كما بيّنا في موضعه - ولأنّ الشاعرَ عادةً ما يصمتُ بعد إنشادِ القافية، فيلتقط نفسه.

4- الأصواتُ المتميِّزةُ بقوّةِ إسماعها:

4. 1. أصواتُ اللِّينِ الطويلة:

وتُسمّى أيضًا بأصوات العلّة والمدّ والمصوِّتة، وهي في العربيّة: الألفُ والواو والياء. قال ابنُ جني في باب مَطْلِ الحروف: "والحروفُ المطولةُ هي الحروفُ الثلاثةُ المصوِّتةُ، وهي الألف، والياء، والواو"[1].

وتتميّزُ أصواتُ العلّة Vowel Sounds بحدٍّ أقصى من الاستمرارِ والإسماع وبحدٍّ أقلَّ من التوتُّرِ والاحتكاك"[2]. وليستْ أصواتُ اللينِ متساويةً في الوضوح السمعيّ فأصواتُ اللينِ المتسعةُ أوضحُ من الضيِّقة"[3].

وقد لاحظ القدماءُ ذلك الفرق؛ فوصف سيبويه الألفَ بالهاوي؛ "لأنّ مخرجها اتسع لهواء الصوت أشدَّ من اتساع مخرج الياء والواو. والياءُ أوسعُ مخرجًا من الواو"[4]. ووصفها ابنُ جني بأنّها أعرقُ الثلاثة في المدّ[5].

إنّ ما يهمّنا في دراسة أصوات المدّ واللّين في هذه القصيدة هو ما تُحدِثُه من تأثيرٍ نفسيٍّ شبيهٍ بالتأثيرِ الذي يُحدثه لحنٌ موسيقي"[6]. ومع المدّ أو اللّين يمتدّ النَّفَسُ أكثر حتى ينقطع في بطءٍ عند الحرف الذي يليه، وهذا أنسبُ لمقام الحزن الممضّ، والألم النفسي القاتل"[7].

وقد رأينا دورَ هذه الأصواتِ في وسْمِ قافيةِ هذه المرثيةِ. ولكن هل كان لها الدورُ نفسُه في القصيدةِ كلِّها، أم كانت سمةً خاصّةً بالقافية؟

---

(1) الخصائص، ص 713.
(2) أسس علم اللغة، ص 78.
(3) الأصوات اللغوية، ص 27.
(4) الكتاب، ج 4، ص 436.
(5) الخصائص، ص 717.
(6) موسيقى الشعر العربي، ص 123.
(7) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 245.

4. 1. 1. الألف:

لقد سبق أن أثبتنا أنّ الألف قد تكرّرت في القصيدة 276 مرّةً، فشكّلت 11.81% من أصواتها. كما أننا أثبتنا تكرارها في القافية 104 مرات، مشكّلة نسبة 40 % من حروفها. أمّا في الحشو فقد تكرّرت 172 مرّةً، أي إنها شكّلت نسبة 08.28 % من أصوات الحشو البالغة 2076 صوتا. وهكذا يبدو لنا أنّ توظيف الألف في الحشو انخفض إلى الخُمس تقريبا؛ مما يُقلّلُ من درجة إسماعه مُقارنةً بالقافية.

4. 1. 2. الياء:

استُخدِمت الياءُ بكونها صوت مدٍّ ولينٍ في حشو القصيدة سبعًا وثمانين (87) مرّةً، أي إنها تُشكّلُ 03.72 ٪ من أصوات القصيدة. وهي تحلُّ ثانيا في ترتيبِ توظيفِ أصواتِ اللّين، كما أنّها تحتلُّ الرّتبةَ ذاتَها من حيثُ اتّساعُ المخرج كما مرّ في قول سيبويه.

4. 1. 3. الواو:

وُظّفت الواوُ بوصفها صوت مدٍّ ولينٍ في حشو هذه المرتبةِ ستًا وعشرين (26) مرّةً، وهي تُشكّلُ - كما أسلفنا- 01.11 ٪ من أصوات القصيدة. وهي تحلُّ آخِراً في ترتيبِ توظيفِ أصواتِ اللّين في القصيدةِ، كما أنّها أضيقُها مخرجا.

ومما سبق يمكن أن نسجّل ملاحظتينِ اثنتين:

أولاهما: أنّ أصواتَ اللينِ الطويلةِ (الألف، والياء، والواو) جاءت في القصيدة بنسبة 16.46٪، بينما لا تُمثّلُ سوى 09.67٪ من مجموعِ الأصوات.

وثانيتهما: أنّ ترتيبَ توظيفِها في القصيدةِ كان حسبَ درجةِ اتّساعِ مخرجها (الألف، ثم الياء، ثم الواو).

وهاتان الملاحظتان تعطيان مؤشّراً على ميلِ القصيدةِ إلى الإسماعِ وتعويض الزائد من أصواتِ الهمسِ بأصواتِ اللين.

4. 2. الأصواتُ شبهُ الليّنةِ والأصواتُ الأقربُ إلى طبيعةِ الأصواتِ الليّنة:

إذا كانت الأصواتُ اللّيّنةُ تتميّزُ بقوّةِ إسماعِها، وتقومُ بدورِ اللحنِ الموسيقيِّ، فإنّ الصوامتَ ليست في درجةٍ واحدةٍ من حيثُ وضوحُها السمعيّ، فهي متفاوتةٌ في ذلك؛ فقد ميّزت الدراساتُ الحديثةُ مجموعةً من الأصواتِ الصامتةِ المتميّزةِ بقربِها من أصواتِ اللّينِ من حيثُ وضوحُها في السمعِ حينَ النطقِ بها.

4. 2. 1. الأصواتُ شبهُ الليّنة:

لقد عدّ المحدثون الواو، والياء صوتين شبه ليّنين، وهما المرحلةُ الانتقاليةُ التي يمكن أن ينتقل عندها الصوتُ الساكنُ إلى صوت لين[1]. ومعنى ذلك أن الواو والياء الساكنين أوضحُ في السّمع من بقيّة الأصواتِ الصامتة.

4. 2. 2. الأصواتُ الأقربُ إلى طبيعة الأصواتِ الليّنة:

ومن النتائج التي حققها المحدثون أنّ اللام والميم والنون أكثرُ الأصواتِ الساكنة وضوحا، وأقربُها إلى طبيعةِ الأصواتِ الليّنة[2]. وقد لاحظ القدماء، ومن بعدهم المحدثون أنّ هناك صلة قربى بين صوتِ اللام وصوتِ الرّاء، فالخليلُ جعلهما من مخرجٍ واحدٍ "والراء واللام والنون ذولَقيّةٌ؛ لأن مبدأها من ذولقِ اللسان[3]". ووصف سيبويه مخرجها بالانحراف إلى اللام[4].

وقد صنّف المحدثون اللام والراء والنون في مخرج واحد فنسبوها إلى اللثة[5]. ورأوا أنها من أوضح الأصواتِ الساكنة في السمع؛ ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللّين[6]. كما أنهم وصفوها بالأصوات المائعة Liquids، أي إنها لا شديدة ولا رخوة[7].

---

(1) الأصوات اللغوية، ص40.
(2) نفسه، ص27.
(3) المفصل في صنعة الإعراب، ص548.
(4) الكتاب، ج4، ص435.
(5) يُنظر جدول النظام الصوتي للفصحى المعاصرة، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 76.
(6) الأصوات اللغوية، ص 58.
(7) أسس علم اللغة، ص86. والأصوات اللغوية، ص 25. واللغة العربية معناها ومبناها، ص 76.

وممّا سبق يمكنُ أن نتبيّنَ درجةَ الوضوحِ السّمعي في مرثيّة مالكِ بنِ الرّيبِ من خلالِ إحصاءِ الأصواتِ اللّينةِ، وشبه اللّينةِ، والأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللّينةِ وترتيبِها في الجدولِ الآتي:

جدولُ أصواتِ اللّينِ والأصواتِ شبهِ اللّينةِ والأصواتِ الأقربِ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللّينةِ:

التّرتيب	الحرف	عدد	النّسبة المئويّة
1	الألف	276	%11.81
2	اللام	230	%09.84
3	النون	223	% 09.54
4	الياء	173	%07.40
5	الراء	146	% 06.25
6	الميم	124	% 05.30
7	الواو	119	% 05.09
8	الياء اللّينة	87	% 03.72
9	الواو اللّينة	26	% 01.11
المجموع		**1404**	**٪ 60.10**

ومن هذا الجدولِ يُمكننا أن نؤكّدَ أنّ نسبةَ 60.10 ٪ من الأصواتِ اللّينةِ وشبهِ اللّينةِ - وهي كلّها أصواتٌ مجهورةٌ - كفيلةٌ باحتواءِ النّسبةِ الزّائدةِ من الأصواتِ المهموسةِ البالغةِ: 4.14%، وبذلك تحفظُ القصيدةُ بقوّةِ إسماعِها. وممّا يؤكّدُ ذلك أيضًا أنّه بالرّجوعِ إلى جدولِ ترتيبِ الأصواتِ الصّامتةِ نجدُ أنّ الأصواتَ شبهَ اللّينةِ، والأصواتَ الأقربَ إلى طبيعةِ الأصواتِ اللّينةِ قد احتلّتِ المراتبَ السّتّةَ الأولى.

5- صوتُ الرّاء والاختيار:

سبقَ أن ذكرنا في بداية هذا المبحث أنّ الشاعرَ قد يعمدُ إلى تكرار صوتٍ معيّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد[1]، كما أنّه قد يختارُ صوتًا دون غيره لرسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره وعواطفه.

وإذا ما نحن تتبّعنا صوت الرّاء في هذه المرثيّة، وجدنا أنه قد وُظِّف لذلك الغرض، ونذكّرُ بأنّ هذا الصوتَ قد احتلّ الرّتبةَ (4) الرابعةَ في ترتيب الأصوات الصامتة في هذه القصيدة؛ فقد تكرّرَ (146) ستًّا وأربعين ومائة مرّةٍ، بنسبة 06.25 %. وبذلك تقدّم توظيفُه في القصيدة بسبع (7) درجاتٍ مقارنةً بنظرية الشيوع التي يحتلُّ فيها الرتبة (11) الحادية عشرة، بنسبة 3.8 %. وذلك التوظيفُ الزائدُ لا شكّ أنّ له وظيفةً معيّنةً ودلالةً ما.

وقبل أن نبحث عن تلك الوظيفة، وتلك الدلالة، نرى أنه من المهمّ أن نتذكّر أنّ الرّاء صوتٌ ذولقيٌّ (أو لثوي) يخرجُ من ذولق اللّسان، مجهورٌ، متوسّطٌ لا شديدٌ ولا رخو[2]، وهو في معظم اللغات مكرّرٌ Trill أو Lap يتمّ في مقدّمة اللّسان[3]. وهو كما تؤكّد الدراساتُ الحديثةُ من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا في السّمع، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللّين[4].

وأهمُّ صفةٍ تُميّزُ هذا الصوتَ عن غيره هي تكرّرُ طرق اللّسان للحنكِ عند النطق به[5].

وقد كان للرّاء دورٌ كبيرٌ في تشكيل الموسيقى الداخليّة لمرثيّة مالكِ بنِ الرّيب؛ فقد اختاره الشاعرُ في مواضعَ مستغلًّا صفةَ التكرار فيه للدّلالة على المعنى، ورسم الصورة المقصودة، وأبرزُ تلك المواضع في البيت الثالث والعشرين:

---

(1) ينظر موسيقى الشعر، ص 158. والأسلوبية الصوتية، ص 28.
(2) الأصوات اللغوية، ص59-60.
(3) أسس علم اللغة، ص 86.
(4) الأصوات اللغوية، ص 27.
(5) نفسه، ص 60.

خلاني، فخرّاني يُردي إلكما، فقد كُنتُ، قبل اليوم، صَعباً قياديا

فعلى الرّغم من أنّ الرّاء لم تتكرّر إلاّ ثلاث مرّاتٍ في كلمتي 'خرّاني' و'يُردي'، إلاّ أنّ اختيار لفظة 'يُردي' بدل لفظة 'يُوهي' جعل الرّاء تعبّر بصفتها المعبّرة التكرار عن فعل الجرّ الذي قد يمتدّ مسافة طويلة، وهي بذلك أسهمت في رسم الصّورة الحزينة للفارس المغوار يُجرُّ من ثوبه مُهانا، وهو لا يملكُ حولاً ولا قوّة.

ومن المواضع التي أسهم فيها هذا الصوتُ كذلك في الإيقاع الدّاخليّ للقصيدة ما نلمسه في البيتين: السابع والعشرين، والثامن والعشرين:

وطَوراً تراني في ظِلالٍ ومَجمعٍ، وطَوراً تراني، والعِتاقُ ركائبا

وطَوراً تراني في رَحَى مُستديرةٍ تُخرّقُ أطرافُ الرِّماحِ ثيابيا

لقد تكرّر صوتُ الرّاء أربعَ عشرةَ (14) مرّةً في هذين البيتين. وبتكرار 'وطوراً تراني' ثلاث مرّاتٍ جعل صوتَ الرّاء يتكرّرُ ستَّ (6) مرّاتٍ، وقد كان ممكنا عروضيًّا أن يقول: 'ويوما تراني' دون أن يختلّ الوزن، ولكنّه اختار 'طورا' بدل 'يوما' ليدلَّ ذلك التكرارُ على تعدُّد الأحوالِ التي كان يشهدها الشّاعرُ، فهو مرّةً في أُنسٍ، ومرّةً يتكبّدُ مشاقَ التّرحال، وأخرى في معمعةِ الحربِ. ومع تكرارِ الصّوتِ ذاته في البيتِ الثامنِ والعشرين سبعَ مرّاتٍ في خمسِ كلماتٍ: رحى، مستديرة، تُخرّق، أطراف، الرّماح، دلّ ذلك على تكرّرِ الفعل، أي كثرة المشاركة في الحروب، وكثرة ما أصابه من طعناتِ الرّماح.

وكان لصوتِ الرّاءِ حضورٌ في رسم الصّورةِ في البيتِ (42) الثاني والأربعين:

تَرى جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقه غُباراً كلونِ القَسطلانيّ هابيا

فقد تكرّر صوتُ الرّاء (6) مرّاتٍ. وعلى الرّغم من أنّ الكلمات تبدو مفروضة على الشاعر؛ إذ لا سبيل للاختيار فيها، إلاّ أنها أسهمت في تفاعلِ الصّوتِ مع الدّلالة في رسم صورةِ الرّيح التي يتكرّرُ هبوبُها على قبره، فتذرو الغبارَ الأحمرَ فوقه.

وبعد كلِّ ما سبق من أمثلةٍ على توظيف صوتِ الرّاء للدّلالةِ بصفة التكرار في على أفعالٍ تدلّ على التكرار في هذه المرثيّة، نرى أنّه قد حدث التحامٌ بين الدوال والمدلولات، فصارت العلاقةُ متينةً والمناسبةُ طبيعيّة، فانطلقت لتشكّلَ اللُّحمة الشعريّة، وتولّد العلاقات المبرَّرة بين العبارات ومحتواها"[1].

6- التّنوين:

التّنوينُ أحدُ الصّور الصّوتيّة، التي لا تُظهرها الكتابةُ الإملائيّة؛ لأنّه لم يُخصَّص له رمزٌ إملائيٌّ يميّزه، ولكنّ الكتابة العروضيّة تُثبته في صورةِ نونٍ ساكنة. والنّونُ صوتٌ ذولقيٌّ (لثويٌّ) يقومُ الأنفُ بدورٍ كبيرٍ في إنتاجه، فيكسبه صفةَ الغنّة.

وللتنوينِ نغمةٌ متميّزةٌ تحسّها خاصّةً في إنشاد الشّعر، وأداءِ الغناء، إلاّ أنّ هذه الظاهرةَ الصّوتيّة لم تلقَ الاهتمامَ اللازمَ سواء من علماء العروضِ أو النّحاة. فالعروضيون لم يهتمّوا به إلاّ في القوافي، والنحاةُ لم ينظروا إليه إلاّ بكونه علامةً من علاماتِ الاسم.

فقد تعرّض سيبويه (ت180هـ) لظاهرة التنوين في باب وجوه القوافي في الإنشاد فقال "أمّا إذا أرادوا التّرنّم فإنهم يُلحقون الألفَ والياءَ والواوَ ما يُنوّنُ وما لا يُنوّن؛ لأنّهم أرادوا مدّ الصوت"[2]. كما ذكر ثلاثةَ أوجهٍ للإنشاد عند العرب[3]. أمّا ابنُ جنّي (ت392هـ)، فلم يخرج عن خطِّ سيبويه وسمّى تلك النونَ نونَ الإنشادِ، وفرّق بينها وبين نون الصّرف، واستشهد لها بقول رؤبةَ بنِ العجاج (ت 145هـ): [من الرّجز]

---

(1) اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 37.

(2) الكتاب، ج4، ص 204.

(3) ينظر: نفسه، ص206 وما بعدها.

داينتُ أروى والـديونُ تُقْـضَنْ   فمَطَّلَتْ بَعضاً وأدّتْ بعْـضَنْ[1]

وقال: لم يمرُرْ بنا عن أحدٍ من العربِ أنه يقفُ في غيرِ الإنشادِ على تنوينِ المعرَّفِ، فيقولُ في غيرِ قافيةِ الشعرِ: رأيتُ جعفرَنْ، ولا كلّمتُ سعيدَنْ، فيقفُ بالنونِ[2].

وكان ابنُ يعيشَ (ت 643 هـ) يرى أنّ الترنّمَ يحصلُ بالنونِ نفسِها؛ لأنها حرفُ الغُنّ، قال: وقد كانوا يستلذّون الغُنّةَ في كلامهم، وقد قال بعضُهم إنما قيل للمطربِ مُغَنٍّ؛ لأنه يُغَنِّنُ صوته [أي يجعل فيه غُنّةً]، وأصلُه مُغَنِّنٌ فأبدلَ من النونِ الأخيرة ياء"[3].

وعرّفَ ابنُ هشام (761هـ) التنوينَ بأنه نونٌ زائدةٌ ساكنةٌ تلحقُ الآخرَ لغيرِ توكيدٍ[4]. وجعله وجهاً من وجوهِ النونِ المُفردة، وقسّمه أقساما خمسة: (تنوينُ التمكينِ، وتنوينُ التنكيرِ، وتنوينُ المقابلةِ، وتنوينُ العوضِ، وتنوينُ الترنّمِ)[5].

وقد تحدثَ ابنُ عقيلٍ (ت 769هـ) عن التنوينِ في شرحِه ألفيةَ ابنِ مالكٍ بكونِه علامةً من علاماتِ الاسمِ وجعله أقساما أربعة[6]. كما ذكر نوعينِ من التنوينِ الذي يلحقُ القوافيَ: تنوينُ الترنّمِ الذي يلحقُ القوافيَ المطلقةَ[7]، والتنوينُ الغالي الذي أثبته الأخفشُ، وهو يلحقُ القوافيَ المقيّدةَ، ويأتي بعد تمامِ القافيةِ كما في قولِ رؤبةَ بنِ العجاجِ: [من الرجز]

وقاتِمِ الأعماقِ خاوي المُخترَقْنْ[8]

---

(1) الخصائص، ص 370.
(2) نفسه، ص 371.
(3) ابن يعيش: شرح المفصل، تصحيح مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج 9، ص33، وينظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط1، 2005، ص 326-327.
(4) مغني اللبيب، ص324.
(5) نفسه، ص323-328.
(6) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، (د ط)، 2004، ج1، ص20.
(7) ظاهر كلام سيبويه أن الترنم تحويل التنوين إلى ألف أو واو أو ياء في القافية، أما في الإنشاد فهو الإبقاء على التنوين؛ لأن الترنم عنده مدُّ الصوت.
(8) شطره الثاني: مُشتَبِهِ الأعلامِ لمّاعِ الخفقْنْ. ينظر شرح ابن عقيل، ج1، ص 22-23.

ومن الباحثين المحدثين محمد محمد العمري يحاول الاستفادة من آراء القدماء في التنوين، مستغلا تلك الآراء في دراسة التوازنات الصوتية؛ إذ يكون التنوين مساويا للأصوات اللينة (الألف، والواو والياء) في القوافي[1].

وهكذا يبدو أن التنوين في حشو القصيدة لم يلق الاهتمام الذي يستحقه من حيث تعبيره بصفته المميزة، أي الغنة. وإذا ما عدنا إلى تفسير ابن يعيش لتسمية "المغني" وجدنا تعليله مقبولا على الرغم من إنكار ابن هشام له[2]؛ ففي الأداء الغنائي يقوم الأنف بدور كبير في إضفاء نوع من الشجو على صوت المغني، ولنتصور مغنٍ هجرت الغنة صوته!

1.6. دلالة التنوين في المرثية:

وظف صوت النون في مرثية مالك (223) ثلاثا وعشرين ومائتي مرة، واحتل المرتبة الثانية بين الأصوات الصامتة، بنسبة 54,09٪. استعمل التنوين فيها اثنين (52) مرة، أي بنسبة 23,31 % من مجموع صوت النون.

والتنوين يحدث جرسا موسيقيا في القصيدة يوحي بالبكاء والحزن. ولعل العامة عندنا لمسوا ما في البكاء من غلبة الغنة عليه، فوصفوا بكاء الطفل - حينما يكون متواصلا في غير صخب- بقولهم "يغنغن"، وهذا الوصف كما ترى قريب من تفسير ابن يعيش لتسمية المغني.

وإذا ما تبين لنا إيحاء التنوين بالبكاء، رجعنا إلى عدد وروده في القصيدة حيث وظف اثنين وخمسين مرة، وهو نفسه عدد أبيات القصيدة! وهذا الاتفاق العجيب يوحي بأن الشاعر يبكي نفسه في كل بيت من أبيات هذه المرثية. وهذا لا يعني أن كل بيت احتوى تنوينا، فهناك أبيات خلت منه، وأخرى وظف فيها بكثافة.

وأهم ما نلحظه هو توظيف التنوين في خمسة (5) أبيات متوالية:

24- فقد كنت عطافا، إذا الخيل أدبرت، سريعا لدى الهيجا، إلى من دعانيا

25- وقد كنت محمودا لدى الزاد والقرى، وعن شتم ابن العم والجار وانيا

---

[1] ينظر: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ص 89 وما بعدها

[2] ينظر: مغني اللبيب، ص 326-327.

26- وَقَدْ كُنْتَ صَبَّاراً على القِرْنِ في الوَغَى، ثَقِيلاً على الأعداءِ، عَضْباً لِسانِيا
27- وَطَوْراً تَرانِي في ظِلالٍ وَمَجْمَعٍ، وَطَوْراً تَرانِي، والعِتاقُ رِكابِيا
28- وطَوراً تَرانِي في رَحَى مُستديرةٍ تُخَرِّقُ أطرافُ الرِّماحِ ثِيابِيا

فقد اشتملت الأبياتُ الخمسةُ على ثلاثة عشر(13) تنوينا، أي نسبة: 25 % من التنوينات الواردة في القصيدة. ولو نظرنا إلى معاني هذه الأبيات وجدنا الشاعرَ يُعدِّدُ فيها مناقبَه، من شجاعةِ قلبٍ، وسخاءِ يدٍ، وعفّةِ لسانٍ، وروعةِ بيانٍ، وتحمّلٍ للشدائدِ... وإذا ما كان التنوينُ يوحي بالبكاءِ ـ كما أسلفنا ـ أوليستْ هذه المناقبُ التي فُقِدت بموته مدعاةً إلى البكاءِ والنحيب؟ إنَّ الأمر كذلك. ويزدادُ يقينُنا إذا لاحظنا أنَّ(6) ستَّ كلماتٍ من بين الثلاث عشرةَ كلمةً، كانت صفاتٍ دالَّةً على المبالغة (عطّافًا، سريعًا، محموداً، صبّاراً، ثقيلاً، عضباً).

ويتفاعلُ تنوينُ الصّفاتِ الدّالُّ على بكائها مع تكرار فقد كنت ثلاثَ مرّاتٍ، وطورا تراني ثلاثَ مرّاتٍ، ليوحيَ بجوٍّ جنائزيٍّ حزينٍ على تلك الصّفاتِ المفقودةِ بموته.

ومن خلال دراستنا للصوتِ المعزولِ في هذه المرثيّة، نرجو أن نكون قد تمكّنا من الكشفِ عن أهمِّ الأصواتِ التي قامت بدورٍ في وسْمِ موسيقاها الدّاخليّة، ونُلخّص ذلك في الآتي:

1. إن قوة الإسماع في حشوِ القصيدةِ لم تعتمد الجهرَ والهمسَ أساسا، وإنما أوكلت المهمّةُ إلى أصوات اللين الطويلةِ المتخصّصةِ في تلك الصّفةِ، وآزرتها الأصواتُ شبهُ اللّيّنةِ، والأصواتُ الأقربُ إلى أصواتِ اللين في طبيعتها.
2. معالجة الإجهادِ الذي قد ينتج عن الزيادة في توظيف الأصواتِ المهموسةِ ـ التي تحتاجُ إلى كميّةِ هواءٍ أكبرَ من المجهورة ـ بإيثار السهلةِ مخارجُها، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي، وأوسطه.
3. استغلالُ صفةِ التّكرارِ في صوتِ الرّاء للتعبيرِ عن الصورِ، والأفعال التي تدل على تكرار.
4. استغلال صفةِ الغنّةِ في التنوينِ، وتوظيفها للإيحاءِ بالحزنِ والبكاء.

المبحث الثاني

السّماتُ الأسلوبيّةُ للصّوت في إطار اللّفظ

ذكرنا في الفصل الأوّل أنّ موسيقى الشّعر ليست مقصورةً على الوزن والقافية، وقد سبق أن بيّنا في المبحث الأوّل من هذا الفصلِ ما للصّوتِ المعزول من دورٍ في الموسيقى الدّاخليّة للقصيدة.

وهذا المبحثُ سنخصّصه لدراسة السّمات الأسلوبيّة للصّوت في إطار اللّفظ؛ ذلك أنّ تكرارَ الدّالِ مع مدلوله، أو تكراره دون مدلوله، أو تكرار وزنٍ صرفيٍّ معيّنٍ، كلُّ ذلك يكونُ له دورٌ في تشكيلِ الموسيقى الدّاخليّة للقصيدة، وقد يقومُ بدورٍ واسمٍ الأدبيّةَ فيها.

1- التّكرار:

يُعدُّ التّكرارُ من أهمِّ السّماتِ الأسلوبيّة في اللّغة الأدبيّة. ويرى جورج مولينيهGeorge Molinié أنّه الوسيلةُ الوحيدةُ التي لا خلافَ حولها لاكتشافِ واقعةٍ لغويّةٍ وتحديدها في البراغماتيّة الأدبيّة، ويمكن لإعادة الواقعة اللّغويّة - لتضعيفها البسيط - أن يأخذ شكلَ تكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ واحدٍ، أو تكرار الدّالِ مع مدلولٍ يُحقّقُ من جديدٍ في كلِّ مرّةٍ، أو تكرار مدلولٍ مع دالّاتٍ مختلفة[1].

ولا بدّ أن نُشيرَ بدايةً إلى أنّ البلاغيين القدامى لم يعتنوا عنايةً كافيةً بهذه الظّاهرة؛ فقد كان أسلوبُ التّكرارِ ثانويًا في اللّغة إذ ذاك، فلم تقُمْ حاجةٌ إلى التّوسّعِ في تقويمِ عناصره، وتفصيلِ دلالته[2].

---

(1) الأسلوبيّة، ص 183.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007، ص275.

بيدَ أنّنا نجد أنّ بعضهم قد تعرّض للتكرارِ في سياق دراسةِ البلاغةِ القرآنيّة، ومنهم الإمامُ الزّركشيُّ (ت 794 هـ)، إلاّ أنّه كان يُركّزُ على فوائده، لا على قيمته الموسيقيّة، فعدّدَ له سبعَ فوائد[1]، وهو يرى أنّ أعظمَ فوائده التّقرير: "وفائدتُه العُظمى التقريرُ، وقد قيلَ: الكلامُ إذا تكرّرَ تقرّرَ"[2]. كما بيّنَ الفرقَ بين فائدة التّكرار، وفائدة التأكيد: "واعلم أنّ التكريرَ أبلغُ من التأكيد، لأنّ التأكيدَ يُقرّرُ إرادة معنى الأوّل، وعدم التجوّزُ"[3].

أمّا ابنُ رشيقٍ فقد نبّهَ إلى مواطنِ جمالِ التكرار، ومواطنِ قُبحه، فقال: "فأكثرُ التكرارِ في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلُّ، فإذا تكرّرَ اللّفظُ والمعنى جميعاً، فذلك الخذلانُ بعينه. ولا يجب للشاعر أن يكرّرَ اسماً إلا على جهةِ التشوّقِ والاستعذاب"[4].

ويُقرُّ القُدماءُ – عموما – بأنّ التّكرارَ سُنّةٌ من سُننِ العرب في كلامها، وقد عزاه ابنُ فارسٍ إلى إرادةِ الإبلاغِ بحسب العناية بالأمر[5].

أمّا المحدثون، فقد اعتنوا بظاهرة التّكرار، وميّزوا أنواعا ثلاثةً منه[6]:

1. التكرارُ البيانيّ: وهو أبسطُ الأصناف جميعاً، وهو الأصلُ، وغرضُه التأكيدُ على الكلمة أو العبارة المُكرّرة.
2. تكرارُ التّقسيم: وهو تكرارُ كلمةٍ، أو عبارةٍ في ختام كلِّ مقطوعةٍ من القصيدة.
3. التّكرارُ اللاشعوريّ: ويأتي في سياقٍ شعوريٍّ كثيفٍ يبلغُ أحياناً درجةَ المأساة.

---

(1) ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدّمياطي، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2006، ص628 إلى ص 632.

(2) نفسه، ص 627.

(3) نفسه، ص 628.

(4) العمدة، ص 360.

(5) الصاحبي في فقه اللغة، ص 158.

(6) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، من ص275 إلى ص 291.

وإذا كان المحدثون يولون ظاهرة التكرار منزلة رفيعة في صناعة الإيقاع، إلا أنهم لا يُسلمون بجمالها، فبعضُ التكراراتِ متكلّفة، ساذجة تافهة[1].

1. 1. استصحابُ الدالِ والمدلول[2]: (تكرارُ اللفظةِ أو العبارة).

1. 1. 1. التكرارُ في الأبياتِ المتوالية:

تكرارُ لفظي: الغضا و الرّمل:

إنّ أولَ ما يلفتُ الانتباه من تكرارٍ في هذه المرثية، هو تكرارُ لفظة الغضا في بدايتها، فقد وردت في البيتِ الأوّلِ مرةً واحدة:

ألا ليتَ شعري هلْ أبيتنَّ ليلةً   بجنبِ الغضا، أُزجي القلاصَ النواجيا

وفي البيت الثاني مرّتين:

فليتَ الغضا لمْ يقطعِ الركبُ عرضَهُ   وليتَ الغضا ماشى الركابَ لياليا

وفي البيتِ الثالثِ ثلاثَ مرّاتٍ:

لقد كان في أهلِ الغضا، لوْ دنا الغضا،   مزارٌ، ولكنَّ الغضا ليسَ دانيا

---

(1) ينظر: نفسه، من ص 286 إلى ص 290.

(2) استعمل محمد الهادي الطرابلسي مصطلحين في دراسته خصائص الأسلوب في الشوقيات، وهما: استصحاب الدال والمدلولُ للدلالة على التكرار، واستصحاب الدال دون المدلولُ للدلالة على الجناس.

وأولُ ما نلحظه هو تصاعدُ تكرار "الغضا" من بيتٍ إلى الذي يليه، ثمّ إن الكلمة المكرّرة قد جاءت مسبوقةً بأداة تمنٍ أربعَ مرّاتٍ من بين ستٍ، أي بنسبة: 66.66 %، فقد استعمل ليت في البيت الأوّل والثاني، ولو في البيت الثالث.

وهذا التكرارُ لاسم الموطنِ في افتتاحيّة القصيدةِ مسبوقاً بأداةِ تمنٍ، يكشف لنا مدى تشوّق الشاعرِ لوطنه، وهو يجودُ بروحهِ غريباً، فإذا لم يكن من الموت بُدّ، فلا يتمنّى المرءُ إلاّ أن يموتَ في وطنه بين أهلهِ وأحبابه. فقد كان ذلك الترديدُ من أسرار العذوبة في تلك الأبياتِ الثلاثة، وموقعها العميق في القلب... وهذا التكرارُ يمثّل دلالةَ الإحساس الإنسانيّ الصّادقِ المرهف، فليس أحبّ إلى المرء من ترديدِ اسم من يحبّه نفسه"[1].

وكما بدأ الشاعرُ بكائيّته بترديد اسم موطنه رامزاً له بـ "الغضا"، ختمها كذلك بترديده، ولكن في الختام رمز له بـ "الرّمل"[2]. فقد ذكر لفظة "الرّملِ" في البيت الخمسين، ثمّ كرّرها في البيت الثاني والخمسين مرّتين:

50- وبالرّملِ منّي نسوةٌ لو شهدنني ... بكَيْنَ وفَدَّيْنَ الطّبيبَ المُداويا

52- وما كان عهدُ الرّملِ منّي وأهلهِ ... ذميماً، ولا بالرّملِ ودّعتُ قاليا

وهذا التكرارُ الأخيرِ بالذاتِ دلالةٌ مهمّةٌ، فهو يعني أنّ اغترابَ الشاعرِ، وهو الخيطُ البارزُ - وربّما الوحيد - في تجربته بحيثُ يتجسّدُ فيها من البدايةِ "الغضا" إلى النّهايةِ "الرّمل"، كما يعني تدرّجَ هذا الشّعورِ ونماءهِ حتى يصلَ إلى ذروته في ختام التّجربة"[3].

---

(1) حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة)، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984، ص 61.

(2) جاء في لسان العرب، في مادة: "غضا" ج15، ص 128. "والغَضا: من نبات الرمل له هدب كهدب الأرطى، ابن سيده: وقال ثعلب يكتبُ بالألفِ ولا أدري لمَ ذلك، واحدته غضاة".

(3) قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، ص 123.

تكرار لله درّ:

تكرّرت هذه العبارةُ خمسَ مرّاتٍ في أربعةِ أبياتٍ متواليةٍ:

8 - فللّه درّي يومَ أتركُ طائعاً ... بنيّ بأعلى الرّقمتين، وماليا

9- ودرُّ الظّباءِ السّانحاتِ عشيّةً، ... يُخبّرنَ أنّي هالكٌ مِن ورائيا

10 - ودرُّ كبيريَّ اللذينِ كلاهما ... عليّ شفيقٌ، ناصحٌ، قد نهانيا

11 - ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابَهُ، ... ودرُّ لجاجاتي، ودرُّ انتهائيا

ولفظةُ درٌّ في لغةِ العربِ تعني اللّبنَ ما كان... لاوقالوا: لله درُّكَ، أي لله عملك يقال هذا لمن يُمدح ويُتعجّب من عمله(1)، والشاعرُ لم يستعمل هذه العبارةَ للمدح ولا للتعجب، وإنّما استعملها للتحسّر(2) فهو يتحسّرُ على فراقِ الولدِ والمالِ، وعلى نقلِ الظّباءِ المتطيّرِ بها - نعيه. وهو بهذا الاستعمالِ يكونُ قد انزاح بالعبارةِ عن الاستعمالِ الذي ألفت العربُ تخصيصها به (المدح، والتعجب)، ليوظّفها في خدمة غرض القصيدة.

تكرار قد كنت:

تكرّرت هذه العبارةُ ثلاثَ مرّاتٍ في ثلاثةِ أبياتٍ متواليةٍ:

24- فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدبرتْ، ... سَريعاً لدى الهيجا، إلى مَن دعانيا

25-وقد كُنتُ محموداً لدى الزّادِ والقِرى، ... وعن شتمِ إبنِ العمّ والجارِ وانيا

26- وقد كُنتُ صبّاراً على القِرْنِ في الوَغى، ... ثقيلاً على الأعداءِ، عَضْباً لسانيا

---

(1) لسان العرب، مادة: درَرَ، ج4، ص279

(2) جمهرة أشعار العرب، هامش3، ص269

ونلاحظُ في هذا التكرار ملاحظتين:

الأولى: أنّه نشأ عن (قدْ كانَ). و(قد) في عُرف النحاة تدلُّ على الماضي القريب من الحاضر[1]، كما تُفيد التحقيق إذا سبقت الفعلَ الماضي[2]. وقد دلّت (كان) على تعوُّده الاتصافَ بتلك الصفاتِ في الماضي القريب.

أما ثاني الملاحظات، فإنّ العبارة المكرّرة قد جاءت بعدها صفاتٌ، ففي البيت الرابع والعشرين أُتبعت بـ (عطافا) وهي صيغةُ مبالغةٍ، ثمّ (سريعا) وهي صفةٌ مشبّهة. وفي البيت الخامس والعشرين أُتبعت بـ (محمودا) وهي اسمُ مفعولٍ يتضمّن معنى المبالغة، ثم (وانيا) وهي اسمُ فاعلٍ. أمّا في البيت السادس والعشرين، فقد أُردفت بـ (صبّارًا) وهي صيغةُ مبالغةٍ، ثمّ (تقيلا) وهي صفةٌ مشبّهة، وأخيرا (عضبا) وهي صفةٌ مشبّهةٌ أيضا.

وهذا التكرارُ لعبارة (قد كنتُ) متبوعةً بصفاتٍ يدلُّ معظمُها على المبالغة، أو دوام الصّفة وثبوتها - يوحي بتحسُّر الشاعر على ماضيه، والتأكيد على ما كان عليه من كرام الخلال، وها هو الآن عاجزٌ ينتظر اللّحظة التي تُفارق فيها روحُه جسدَه.

وبعد تلك الأبيات مباشرةً، وفي السّياق نفسه تتكرّرُ عبارةُ (وطورا تراني)؛ فهو لا يبرح تكرارًا حتى يجيء بغيره:

27- وَطَوْرًا تراني في ظلالٍ ومَجْمعٍ	وَطَـوْرًا تَرانـي، والعِتـاقُ رِكابِيـا
28 - وطورا تراني في رحى مستديرة	تُخرِّقُ أطـرافُ الـرِّماحِ ثيابيـا

وقد قام هذا التكرارُ بوظيفةِ عرضِ المشاهدِ التي كان الشاعرُ يُرى فيها؛ فهو مرّةً مستقرٌّ منعّمٌ، وأخرى راكبٌ مرتحلٌ، وثالثةً يخوضُ معامعَ الحروب، يتلقّى طعناتِ الأسنّة. إنّها صورةٌ للتجاربِ التي تُقوِّم عودَ العربيِّ قديما، فهو لا يقرُّ له قرارٌ على حالٍ واحدةٍ، يجرِّبُ الحياةَ حلوَها ومرَّها، ويحلُبُ الدّهرَ أشطُرَه، وبذلك تتمُّ رجولتُه.

---

[1] مغني اللبيب، ص172.

[2] نفسه، ص 174.

تكرار بَلِّغ:

توالى تكرارُ فعلِ الأمر بَلِّغ أربعَ مراتٍ في ثلاثة أبياتٍ:

45- فيا راكباً إمّا عرضتَ فبلّغنْ	بني مالكٍ والرَّيبِ أنْ لا تلاقيا
46- وبلِّغ أخي عمران بُردي ومِئزري	وبلِّغ عجوزي اليومَ أنْ لا تدانيا
47- وسلِّمْ على شيخيَّ منّيَ كليهما	وبلِّغ كثيراً وابنَ عمّي وخاليا

وهذا التكرارُ دلالةٌ خاصةٌ؛ إذ جاء في آخر القصيدة، فهو وصيّةُ مُحتضِر. قال تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِن تَرَكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ بِالْمَعْرُوفِ ۖ حَقًّا عَلَى الْمُتَّقِينَ﴾(1). وإذا كان المحتضرُ - وهو بين أهله و ذويه - يحرصُ على الوصيّة، فكيف إذا ترامت منيّته، وهو غريبُ الدار؟ لا شكَّ أنّه سيكونُ أشدَّ حرصًا عليها. وهذا التكرارُ في هذا الموضع بالذات يؤدي تلك الدلالة، خاصةً أنّه في المرة الأولى استعمل الفعلَ مؤكّدًا بنون التوكيدِ الخفيفةِ فبلّغنْ.

والملاحظُ أنّ مجيءَ تلك التكراراتِ في أبياتٍ متواليةٍ، ووقوعَ معظمِها في بداياتِ صدورِ الأبياتِ، أو بداياتِ أعجازِها، جعلها تُحقّقُ نوعا من التوازنِ الموسيقيِّ في القصيدة.

1. 1. 2. التكرارُ في الأبياتِ المتباعدة:

1. 1. 2. 1. تكرارُ اللفظةِ أو العبارة:

تكرارُ ليت شعري:

تكرّرت ليت في هذه المرثية خمسَ مراتٍ، مرّتين متبوعةً بلفظةِ الغضا في البيت الثاني، وقد سبق توضيحُ ذلك، وثلاثَ مراتٍ متبوعةً بلفظةِ شعري، في:

(1) البقرة / 180.

1- ألا ليتَ شعري هلْ أبيتنَّ ليلةً بجنبِ الغضا، أُزجي القلاصَ النَّواجيا
36- فيا ليتَ شعري، هل تغيَّرتِ الرَّحى، رحى الحربِ، أو أضحتْ بفلجٍ كما هيا
41- ويا ليتَ شعري هل بكتْ أمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ لوْ عالوا نعيَّكَ باكيا؟

وإذا كانت عبارةُ ليت شعري من التعبيراتِ الجاهزةِ المتداولةِ في كلامِ العربِ نثرِه وشعرِه، إلاّ أنّ الشاعرَ استغلَّ ما في هذه العبارةِ من طاقةٍ؛ ليعبّرَ بها عمّا يحسّ به من لهفةٍ، وحسرةٍ.

1. 1. 2. 2. تكرارُ المادةِ الاشتقاقيةِ:

تكرَّرت مادةُ ب ك ى عشرَ مراتٍ في هذه البكائيةِ في ستةِ أبياتٍ:

12- تذكّرْتُ من يبكي عليَّ، فلمْ أجِدْ سوى السيفِ والرمحِ الردينيِّ باكيا
20- وقوما، إذا ما استلَّ روحي، فهيّئا لي القبرَ والأكفانَ، ثمّ ابكيا ليا
41- ويا ليتَ شعري هل بكتْ أمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ لوْ عالوا نعيَّكَ باكيا
48- وعطِّلْ قلوصي في الركابِ، فإنّها ستبردُ أكباداً وتُبكي بواكيا
50- وبالرَّملِ منّي نسوةٌ لو شهدنني، بكَيْنَ وفدّينَ الطبيبَ المداويا
51- فمنهنّ أمّي، وابنتاها، وخالتي، وباكيةٌ أخرى تهيجُ البواكيا

ولا يخفى على أحدٍ ما لتكرارِ مادةِ بكى من علاقةٍ بموضوعِ القصيدةِ. ومع ذلك لا بد من الوقوفِ على بعضِ الملاحظاتِ:

1- نلاحظُ أن (8) ثماني كلماتٍ من المادةِ المكرَّرةِ قد جاءت في أعجازِ الأبياتِ، أي بنسبةِ 80٪. وأنّ خمساً منها وقعت في القافيةِ، أي بنسبةِ: 50 %. وأنّ خمساً منها أيضا وقعت في الأبياتِ الخمسةِ الأخيرةِ، أي بنسبةِ: 50 % وتكرارُها في هذه المواقعِ (الأعجازِ والقوافي وآخرِ القصيدةِ) يجعلها أكثرَ حضوراً، وأكثرَ تأثيراً.

2- كما نلاحظُ أيضا أن المادةَ المُكرَّرةَ قد وردت بصيغةِ الفعلِ خمسَ مراتٍ (يبكي، بكت، ابكيا، تُبكي، بكين)، وجاءت بصيغةِ الصفةِ خمسَ مرَّاتٍ أيضا (باكيا، باكيا، بواكيا، باكية، بواكيا).

1. 1. 2. 3. تكرارُ الوزنِ الصرفيِّ (فاعل):

تكرَّرَ الوزنُ الصرفيُّ (فاعل) في القصيدةِ (20) عشرينَ مرّةً. وتكرارُ الوزنِ الصرفيِّ في البيتِ أو الأبياتِ يُحدِثُ إيقاعاً صوتيًا يُشاركُ في موسيقيَّةِ الشعرِ[1]. كما أنَّ معظم الكلماتِ التي جاءت على هذا الوزنِ تتمحورُ حولَ الشاعرِ نفسِه، ما يجعله محورَ الخطابِ في هذه المرثيّة، وكثافةُ استعمالِ هذه الصيغة في القصيدةِ تؤدّي دورَ الفاعليّةِ وتؤكّد حضورَ الذاتِ وتُسهمُ في شحنِ الخطابِ بإيقاعٍ موسيقيٍّ يُمكّنُ للخطابِ شعريّتَه[2].

وهذا الجدولُ يُبيّنُ مواضعَ ذلكَ التكرار.

البيت	وزن فاعل	البيت	وزن فاعل	البيت	وزن فاعل
3	دانيا	12	باكيا	41	مالك / باكيا
4	غازيا	13	ساقيا	43	هاديا
7	نائيا	18	صاحب	45	راكب / مالك
8	طالعا	25	وانيا	47	خاليا
9	هالك	34	ثاويا	51	باكية
10	ناصح	35	تالد	52	قاليا

1. 1. 3. التكرارُ في البيتِ المُفرَد:

تكرارُ عبارةِ لَنْ يَعْدمْ: وقد وردت مرّتين في البيتِ الثاني والثلاثين:

---

(1) الأسلوبية الصوتية، ص 35.

(2) المكونات الشعرية في مرثية مالك بن الريب، ص 41.

فلنْ يَعْدمَ الـولْدانُ بيتـاً يجنُّـني، ولـنْ يَعْدمَ الميـراثَ منّـي المواليـا

والعبارةُ المكرّرةُ فضلاً على تأكيدها على أنّه ترك مالاً ينتفعُ به الأبناءُ، وأبناءُ العمِّ، أسهمتْ بموقعها - في بداية الصّدرِ وبداية العجز - في تحقيقِ توازنٍ موسيقيٍّ في البيتِ.

تكرارُ لفظةِ غدٍ:

34- غداةَ غدٍ، يا لهفَ نفسي على غدٍ، إذا أدلجـوا عـنّي، وخلّفـتُ ثاويـا

إنّ تكرارَ كلمةِ غدٍ في هذا البيتِ يوحي بالخوفِ من المجهولِ. لاسيما أنّه لمّا كرّرها صدّرها بعبارةِ يا لهفَ نفسي التي توحي بالتحسّرِ. فإذا كان الذي يرجو أن يعيشَ غدَه يخافُ ما يُخبّئه له هذا الغد، أفلا يخشاه الذي ترامت منيّته؟

تكرارُ لفظةِ المال:

35-وأصبحَ مالي، من طريفٍ، وتالدٍ، لغيـري وكـانَ المـالُ بـالأمسِ ماليـا

لقد جاء هذا التكرارُ معطوفاً على التحسّرِ في البيتِ السّابقِ، فهو يوحي بالحُزنِ على المالِ الذي كدَّ وتعبَ في جمعه، ثمّ ها هو يتركه لغيرِه يتنعّمُ به.

والحقيقةُ أننا إذا تأملنا الوحداتِ المكرّرةَ، نجد أنها لا تظلُّ هي هي. وهو ما يجعلنا نتبنّى كونها تُصبح أخرى بمُجرّد ما تخضع للتكرار، فالتكرارُ الظاهرُ: س. س لا يُعادل: س على المستوى الصّوتيِّ (الظاهر) للنص الشّعريّ. ففيه تتكوّنُ ظاهرةٌ غيرُ قابلةٍ للملاحظةِ؛ إلاّ أنها أثرُ معنىً شعريٍّ خالصٍ يتمثّلُ في أننا نقرأ في المقطعِ (المكرّرِ) المقطعَ نفسَه وشيئاً آخر[1].

---

[1] علم النص، ص 81

فتكرار كلمة الغضا في الأبيات الثلاثة الأولى يجعلنا حين إنشادها، لا نقرأ الوحدة المكرّرة بالأداء نفسه، فنحن نؤديها بطريقة توحي بإلحاح الشاعر عليها، ومما يدلُّ على حُرقة الحنين التي تعصفُ بقلبه ساعة الموت[1].

لقد أدّى التكرارُ في هذه البكائية دوراً مهمّاً، فكان من أهمّ العناصر - إن لم يكن أبرزها - التي أسهمت في وسمها بالأدبيّة.

وقد ردّت نازكُ الملائكةُ هذه الظاهرةَ في هذه القصيدة، والقصيدةِ العربيّةِ القديمةِ عموما إلى الحياةِ العربيّةِ القديمةِ التي كان الشاعرُ فيها يعتمدُ على الإلقاء... والتكرارُ يقرعُ الأسماعَ بالكلمةِ المثيرةِ، ويؤدّي الغرضَ الشعريّ[2]. إلاّ أنّنا بعد دراستِنا لهذه الظاهرة في هذه المرثيّة، يبدو لنا أنّ التكرارَ في هذه القصيدةِ يتجاوزُ التعليلَ الذي التمسته نازكُ الملائكةُ، فهو سمةٌ فريدةٌ أوجدتها تجربةٌ فريدة. و إلاّ كان التكرارُ سيكونُ أبينَ وأظهرَ في القصائدِ التي كانت تُلقى في المناسباتِ الأدبيّة كسوقِ عكاظ مثلاً، وهكذا يُصبحُ التكرارُ معياراً، وحينها لن يكون سمةً في هذه القصيدة، التي أعجبت بها الناقدةُ نفسُها إعجاباً شديداً.

ولعلَّ هذا التفرُّدَ في توظيفِ التكرار في هذه المرثية ، هو ما جعل الدكتورَ حسن فتح الباب ينفي أن يكونَ التكرارُ الفنّيُّ كشفاً حقّقه لأول مرةٍ الشاعرُ الإنجليزيُّ ت.س.إليوت، وصديقُه الشاعرُ الناقدُ الامريكيُّ أزرا باوند، وقلّدهما فيه الشعراءُ العربُ المحدثون، فهو يُرجِعُ - في نظره - إلى مالكِ بن الرّيب، ويزيد تكراراتِ مالكٍ جمالاً صدورُها عن معاناةٍ واقعيّةٍ، لا عن تهويماتٍ ميتافيزيقيّةٍ، ولعبٍ بالألفاظ[3].

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص 281.

(2) نفسه، ص 281.

(3) رؤية جديدة لشعرنا القديم ، ص 62 – 63.

1_2. استصحابُ الدَّالِ دون المدلول: (الجناس).

يُقسِّمُ علماءُ البلاغةِ المحسِّناتِ البديعيّةَ إلى محسِّناتٍ معنويّةٍ، ومحسِّناتٍ لفظيّةٍ[1]، ويعدّون الجناسَ في القسمِ الثاني، وعرّفوه بأنّه تشابُه الكلمتينِ في اللفظِ واختلافُهما في المعنى[2].

وقد أفرطَ البلاغيون القدماءُ في تقسيمِ وتصنيفِ الجناسِ أقسامًا وأنواعاً عديدةً؛ فالسكاكيُّ - مثلا - يجعله خمسةَ أنواعٍ: التامّ، والناقصَ، والمذيَّل، والمضارِع، وجناسَ الاشتقاق[3]. ويذكرُ الخطيبُ القزوينيُّ من أنواعه الجناسَ التامّ، والمماثِل، والمستوفَى، وجناسَ التركيبِ، والجناسَ المرفوّ، والمتشابه، واللاحق، والمضارع، وجناسَ القلبِ[4].

أمّا قُدامةُ بنُ جعفرٍ، فقد سمّى الجناسَ التام: المطابِقَ، وجناسَ الاشتقاق: المجانِس[5].

ويبدو أنّ معظمَ علماءِ البلاغةِ تناسوا أنّهم أمامَ ظواهرَ أسلوبيّةٍ في الأداءِ الفنيّ يستخرجون قيمَها الجماليّةَ، فانساقوا إلى تنويعاتٍ تقومُ على الفرْضِ والتوهُّمِ أحياناً، ممّا أفسد عليهم هذا المبحثَ وعطّل فائدتَه[6].

وعلى الرّغمِ من انسياقِ معظمِ البلاغيين القدامى وراءَ التقسيماتِ والتصنيفاتِ، إلاّ أنّ الأفذاذَ منهم قد التفتوا إلى علاقةِ الجناسِ بالمعنى. فهذا الشيخُ عبدُ القاهرِ الجرجانيُّ يُرجِعُ جمالَ الجناسِ إلى المعنى؛ حيث يقول: "ما يُعطي التجنيسَ من الفضيلةِ أمرٌ لم يتمَّ إلاّ بنُصرةِ المعنى؛ إذ لو كان باللفظِ وحدَه لما كان فيه مُستحسَنٌ، ولما وُجِدَ فيه إلاّ مَعيبٌ

---

(1) ينظر: مفتاح العلوم، ص179. والخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988، ص 354.

(2) ينظر: عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982. ونقد الشعر، ص 162. والعمدة، ص 272. ومفتاح العلوم، ص 181.

(3) نفسه، ص 181.

(4) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، من ص354 إلى 358. والعمدة، ص272 وما بعدها.

(5) نقد الشعر، ص 162، وص 163.

(6) البلاغة والأسلوبية، ص 226.

مُستهجَن؛ ولذلك ذمّ الإكثارَ منه والولوعَ به"[1]. وهو يرى أن المعنى هو الذي يستدعي الجناسَ ويطلبه، فإن لم يكن كذلك كان متكلّفًا لا خيرَ فيه: "لا تجد جناسا مقبولا ولا سجعا حسنًا حتى يكونَ المعنى هو الذي طلبَه واستدعاه وساقه نحوَه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجدُ عنه حِولا"[2].

وربطَ الإمامُ الزّركشيُّ أيضا بين الجناسِ والمعنى؛ فهو يرى أن الجناسَ إنما يؤتى به لتقويةِ المعنى، فإذا كان المعنى قويًا دونه تُرك. "اعلم أن الجناسَ من المحاسن اللفظيّة لا المعنويّة؛ ولهذا تركوه عند قوّة المعنى بتركه"[3].

ومهما يكن من أمر الجناس، فما يهمّنا هو كونُه ظاهرةً أسلوبيّةً تُسهمُ - مع ظواهر أخرى - في بناءِ موسيقى القصيدة؛ فموسيقى الشعرِ العربيِّ لا تقتصرُ على نظام المقاطع في الأبيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل تشمل أيضا تلك الظّاهرةَ التي سمّاها علماءُ البلاغة بالجناس، وهو تردُّدُ الأصواتِ المتماثلة أو المتقاربة في مواضعَ مختلفةٍ من البيت الواحد[4].

ونحن في محاولتنا دراسة الجناس في مرثيّة مالكِ بن الرَّيب، لن نهتمَّ كثيراً بأنواعه وتصنيفاته بقدر ما نحاول الاهتمام بدوره الموسيقيّ، وصلة الأصواتِ بالمدلولات، وننظر إلى هذه الظاهرة بكونها تُجسّدُ التفاعلَ بين الصّوتِ والدّلالة[5].

وجديرٌ بالذِّكر أنّ الجناسَ عند المتقدّمين (أعني الجاهليّين والإسلاميّين) كان يأتي عفويًا يستدعيه المعنى، إلاّ أنّه غدا عند المتأخّرين صناعةً قد تُطلبُ لذاتها، كما في مذهب أبي تمّام.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999، ص9 - 10.

(2) نفسه، ص 11.

(3) البرهان في علوم القرآن، ص 904.

(4) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، (د ت)، ص 202.

(5) (المكونات الشعرية في مرثية مالك بن الريب)، ص 37.

وقد وردت هذه الظاهرةُ الأسلوبيّةُ في مرثيّةِ مالكِ بنِ الرّيبِ في سبعةِ مواضعَ، وسنعرّضُ لبعضها بالدّراسةِ والتّحليلِ، ونشيرُ إلى الباقي؛ تفاديًا للإطالة.

ورد أوّلُ جناسٍ في البيت الثّاني:

2- فليتَ الغضا لم يقطعِ الرَّكبُ عَرضَهُ، وليتَ الغضا ماشى الرِّكابَ لياليا

فكلمتا: الرّكبُ، والرِّكابَ ترجعان إلى المادّةِ الاشتقاقيّةِ نفسها: (ر ك ب)، ونلحظُ أنّهما احتلّتا الموقعَ نفسَه (التفعيلة الثّالثة) من صدرِ البيتِ وعجُزِه، ممّا يُحدِثُ نوعًا من التّوازن الصّوتيِّ في البيت، خاصّةً أنّهما وردتا بعد تكرار كَلِمة الغضا.

ونمرُّ عشرون بيتًا دون أن نجد أثرًا لظاهرةِ التّجنيسِ، أي إلى غايةِ البيتِ الثّاني والعشرين:

22- ولا تحسُداني، باركَ اللهُ فيكما، من الأرضِ ذاتِ العرضِ أن توسِعا ليا

وفي هذا البيت نجدُ الجناسَ النّاقصَ بين الأرضِ والعرضِ، فالاختلافُ بين الكلمتين كان في حرفٍ واحدٍ: الهمزة، والعين، وهما صوتان عندهما سيبويه من مخرجٍ واحدٍ، وهو الحلق، فالهمزةُ من أقصاه[1]، والعينُ من أوسطه[2]. وهذا النوعُ من التّجنيسِ النّاقصِ - الذي يتقاربُ فيه مخرجُ الصوتين المختلفين في الكلمتين - يطلقُ عليه علماءُ البلاغةِ الجناسَ المضارع[3].

والجناسُ بين كلمتي الأرضِ و العرض ههنا مرتبطٌ بالمعنى لا دخلَ للصّنعةِ فيه، فكلمةُ العرض جلبها المعنى؛ فالشاعرُ يطلبُ من صاحبيه الأ يبخلا عليه في توسيعِ قبرِه،

---

(1) الهمزة عند المحدثين صوت حنجري، ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 79.

(2) الكتاب، ج4، ص 433.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 357.

فاستعمل كلمة العرض مراعاةً للمعنى لا طلبا للنغمة الموسيقية. فحققهما معا، وبذلك حدث التحامٌ بين الصوت والدلالة.

أمّا الموضعُ الثالثُ للتجنيس، ففي البيتِ الثالثِ والثلاثين:

يقولـون: لا تبعـد، وهـم يـدفنونني، وأيـنَ مكـانُ البُـعْدِ إلاّ مكانِيـا؟

ونجد الجناسَ بين تبعدو البعد، وهذا الصّنفُ الواقعُ بين اسمٍ وفعلٍ، يُدعى: الجناسَ المستوفى[1]. وقد جاء في سياق الردّ على صاحبيه اللذين طلبا منه ألاّ يبعد، فقال: أينَ مكان البعد؟

وآخرُ المواضيع التي نعرض لها ما جاء في البيت الحادي والخمسين:

فمنهُنَّ أمّي، وابنتاها، وخالتي، وباكيـةٌ أخـرى تهيـجُ البواكيـا

ونجد بين كلمتي باكية وبواكي جناس اشتقاق؛ فالكلمتان من مادةٍ واحدةٍ (ب ك ى)، جاءت الأولى على وزن اسم الفاعل، فهذه الباكيةُ تقومُ بالفعل. وجاءت الثانيةُ على وزنِ جمع الكثرة، مما يوحي بكثرة الباكيات اللواتي تهيجهنّ تلك الباكية. وهذا الجناسُ أيضاً أوجبه المعنى، ويُمكننا التأكّد من ذلك بإجراء اختبارٍ بسيطٍ، يتمثّلُ في حذفِ كلمةِ البواكيا، ثم نطلب من مجموعةٍ من الطّلبةِ إتمامَ الكلمة الناقصة. فالمؤكّد أنّ جلّهم - إن لم يكونوا كلّهم- سيهتدون إلى الكلمة المحذوفة. ثمّ إنّ الكلمتين المجانستين شديدتا الارتباط بموضوع القصيدة.

وهذا جدولٌ يبيّن الجناسَ ومواضعه في هذه المرثيّة.

---

[1] نفسه، ص 355.

البيت	الجناس	نوعه
2	الركب / الركاب.	جناس اشتقاق.
22	الأرض / العرض.	ناقص (مضارع).
33	تبعد / البعد.	مستوفى.
34	غداة / غد.	جناس اشتقاق.
39	تعاليها / تعلو.	مستوفى.
48	لبكي / بواكيا.	مستوفى.
51	باكية / بواكيا.	مستوفى.

ومن خلال دراستنا لظاهرة التجنيس القائمة على استصحاب الدّال دون المدلول، نسجّلُ الملاحظات الآتية:

الأولى: إذا غضضنا الطّرف عن التقسيمات الفرعيّة للجناس واكتفينا بقسميه: التّام والنّاقص، فإنّنا نلحظ غياب الجناس التّام في القصيدة، والاقتصار على الجناس النّاقص[1].

والثانية: قلّة ظاهرة التّجنيس في القصيدة، فهي لم ترد سوى سبع مرّات، أي بنسبة 13,46 % من أبيات القصيدة، وعليه فإنّ الموسيقى الدّاخلية لم تقم أساساً على هذه الظّاهرة.

أما الثالثةُ: تمركُزُ ظاهرة التّجنيس في أواخر القصيدة، فقد وردت خمسَ مرّاتٍ من بين سبعٍ في النّصف الثّاني من القصيدة، أي بنسبة 71,42%.

والأخيرة: أن وظيفة الجناس لم تقف عند حدّ الجرْسِ الموسيقيّ، بل جاءت مرتبطة بالمدلولات.

---

(1) لم يرد الجناس التام في كتاب الله إلاّ في قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا۟ غَيْرَ سَاعَةٍ ۚ كَذَٰلِكَ كَانُوا۟ يُؤْفَكُونَ﴾ [سورة الروم / 55]. ينظر: كتاب الصناعتين، ص476.

2- الطباقُ والمقابلة: (المُقابلة اللغويّة والمقابلة السّياقيّة):

يعدُّ علماءُ البلاغةِ الطّباقَ والمقابلةَ في المحسّناتِ المعنويّة. يقول الخطيبُ القزوينيُّ في سياقِ حديثِه عن المحسّناتِ البديعيّة: "أمّا المعنويُّ، فمنه المطابقةُ وتُسمّى الطّباقَ والتّضادَ أيضاً، وهي الجمعُ بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[1]. وعرّفَ المقابلةَ بقوله: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معاني متوافقةٍ، ثم بما يُقابلُهما أو يُقابلها على الترتيب"[2].

أمّا قُدامةُ، فقد سمّى الطّباقَ التكافؤ[3]، وبيّنَ دورَه: "وله دورٌ في تجويدِ الشّعر قوي"[4].

وقد اجتهد البلاغيّون في التمييزِ بين الطباقِ والمقابلة، وهم متّفقون على أن المقابلة بين الأضداد، فإذا تجاوزَ الطباقُ ضدّين كان مُقابلة[5].

كما اجتهدوا في تقسيمِ كلٍّ منهما إلى أنواع[6].

ونحنُ في دراستنا هذه لن نهتمَّ كثيراً بتلك التّقسيمات، بل إنّ ما يهمّنا أكثرَ هو دورُ التقابُلِ في التّشكيلِ الموسيقيِّ للقصيدة، وإسهامُه في تحقيقِ التفاعُلِ بين اللّفظِ والدّلالة.

وإذا كان القُدماءُ قد أسرفوا -كعادتهم- في تلك الأقسام، فإنّ المحدَثين أميلُ إلى دراسةِ وظيفتِهما في الإيقاع؛ إذ يعدّونهما من عناصرِ الإيقاعِ المعنوي[7].

ويميّزُ المُحدثون بين نوعين من المقابلة: المقابلةُ اللغويّة، والمقابلةُ السّياقيّة. "وفي الأولى تكونُ العلاقةُ بين المتقابلين اختياريّةً، وتتمثّلُ في استعمال لفظين اثنين متضادّين بحكمِ الوضعِ اللّغوي"[8]. أمّا في الثانيةِ فتكون علاقةُ المتقابلين فيها "توزيعيّةً، فتقابُلُ الشّقّين في هذا النّوع

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 317. وينظر: مفتاح العلوم، ص 179.
(2) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 322. وينظر: مفتاح العلوم، ص 179.
(3) نقد الشعر، 147.
(4) نفسه، ص 150.
(5) العمدة، ص 304. وينظر: أسرار البلاغة، ص 17. والبرهان في علوم القرآن، ص 908.
(6) ينظر: البرهان في علوم القرآن، ص 908 - 909.
(7) البلاغة والأسلوبية، ص 217.
(8) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 98.

ليس مرجعه إلى الوضع اللّغويّ، وإنّما إلى أسلوب الشاعر وحده"[1]. ونحن سندرس الظّاهرة بهذا المفهوم؛ لأنّه الأنسب في الكشف عن دور الشّاعر في الاختيار. كما أنّ بعض الاستعمالات اللّغويّة لا تُظهر التّقابل بمفهومه التّقليديّ، إلاّ أنّ السّياق الذي وُظّفت فيه يُوحي باستعمالها بغرض التّقابل.

وقد وُظّفت المقابلة اللّغويّة في هذه القصيدة ثلاث مرّات، أي بنسبة: 23,07 % من مجموع المقابلات، بينما نقف فيها على عشر مقابلات سياقيّة، أي بنسبة: 76,92 %.

2. 1. المقابلة اللّغويّة:

وردت الأولى في البيت الرّابع:

ألم تَرَني بعتُ الضّلالةَ بالهُدى، وأصبحتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا؟

تظهرُ المقابلةُ اللّغويّةُ في هذا البيتِ ممثّلةً في الطّباق بين الضّلالةِ و الهدى، وهما لفظتان استُعملتا متقابلتين حسب الوضع اللّغويّ، ليُبيّنان انتقال الشّاعرِ من حالة الفتك وقطع الطّريق إلى حالة الجهادِ في سبيل الله.

أمّا الثّانيةُ، فتظهرُ في الطّباق بين اليوم وليلة في البيتِ التّاسع عشرَ

أقيما عليّ اليومَ، أو بعضَ ليلةٍ، ولا تُعجلاني قد تبيّنَ ما بيا

فاللّفظتان استُعملتا متقابلتين تقابلاً لغويّاً؛ للدّلالة على قصرِ المدّة التي يطلب الشّاعرُ من صاحبيه أن يمكثاها معه، وذلك ما يوحي بدنوّ أجله.

أمّا الثّالثةُ، فقد وردت في البيتِ الرّابعِ والعشرين:

[1] نفسه، ص 102.

فقد كنتَ عطّافاً، إذا الخيلُ أدبرَتْ، سريعاً لدى الهَيْجا، إلى مَن دعانيا

وفي هذا البيتِ أيضا استعملت المقابلةُ اللغويةُ مُمثلةً في الطّباق بين عطّافاً وأدبرتْ، فقد استعمل الشاعرُ الكلمتين متقابلتين حسب الوضعِ اللغوي، فعطّافا صيغةُ مبالغةٍ بمعنى كرّاراً في الحربِ، ما يزيدُ الاستعمالَ جمالاً كونُ ذلك الكرِّ يأتي عند جُبنِ الآخرين وإدبارهم.

2. 2. المقابلةُ السياقيةُ:

وظّفت المقابلةُ السياقيةُ في عشرةِ مواضعَ، وهي تُبرزُ تصرّفَ الشاعرِ في اللغة؛ ذلك أنّ التقابلَ فيها لا يقوم على أساسٍ من الوضعِ اللغويِّ، ويقتصرُ دورُ الشاعرِ فيها على الاختيار؛ لأنها تعملُ على محور التوزيع.

وسنقومُ بتحليلِ بعضِ المقابلاتِ السياقيةِ التي كان لها دورٌ في تشكيلِ الموسيقى الداخليةِ للقصيدةِ، ونكتفي بذكر الباقية.

ونرى قبل ذلك أن نُشير إلى أنّ بعضَ المقابلاتِ السياقيةِ التي سندرسُها لا يبرزُ دورُها الموسيقيُّ في تجانس الأصواتِ، وإنّما في تحقيقِ توازنٍ موسيقيٍّ بين شطري البيتِ، أو تقسيمِ الشطرِ الواحدِ إلى قسمين متساويين.

3- لقد كان في أهلِ الغضا، لوْ دنا الغضا، مـزارٌ، ولـكنّ الغـضا لـيسَ دانـيا

في هذا البيت طباقُ سلبٍ، بين دنا، وليس دانياً، وله دورٌ موسيقيٌّ نتج عن استعمال الفعلِ مُثبتاً، ثم المجيء باسم الفاعلِ منه منفيًا، فتكرّر صوتا الدالِ والنونِ.

12- تذكّرتُ من يبكي عليّ، فلمْ أجدْ سِوى السّيفِ والرّمحِ الرُّدينيّ باكيا

لا يبدو التقابلُ واضحاً في هذا البيتِ حسب تعريفِ البلاغيين للطّباق، فهو لم يأتِ بالكلمةِ وضدّها، ولا بالكلمةِ ونفيها. وههنا نلمس التقابلَ السّياقيّ؛ فالشاعرُ يُقابلُ بين

صورتين: عدمُ وجودِ بشرٍ يبكي عليه، وهو يموتُ غريباً، وصورةُ بُكاءِ السّيفِ والرّمحِ. وقد لَهت هذه المقابلةُ السّياقيّةُ في الموسيقى الداخليّةِ بتكرارِ أصواتِ: الباء، والكاف، والياء في: يبكي وباكيا.

23- خليلي، فجرّاني بِبُردي إليكما، فقد كُنْتُ، قبل اليوم، صَعباً قياديا

في هذا البيتِ أيضا لا نلمسُ تقابلاً واضحاً بالمفهومِ التقليديِّ للمقابلة، إلاّ أننا إذا حكّمنا السّياقَ وجدنا المقابلةَ واضحةً بين صورتين: الأولى حاضرةٌ تُصوِّرُ - في أسىً عميقٍ - عجزَ الشاعر، وانقيادَه التامَّ لصاحبيه يجرّانه جرّا، وثانيةٌ ماضيةٌ حيثُ كان يصعُبُ اقتيادُه. فقد أحدثت المقابلةُ السّياقيةُ أثراً في التوازنِ بين شطري البيت، حيث استقلّ الأولُ بصورةٍ، والثاني بنقيضتِها.

48- وعطّل قلوصي في الركاب، فإنّها ستَبْرِدُ أكباداً وتُبكي بَواكِيا

تضمّن هذا البيتُ كذلك مقابلةً سياقيّةً بين تُبرِد أكبادا، وتُبكي بواكيا. وقد صوّرت لنا صورتين متناقضتين: سرورُ الأعداءِ بموتِه، وصورةُ بُكاءِ الأحبّةِ عليه.

35-وأصبحَ مالي، من طريفٍ، وتالدٍ، لِغيْري وكان المالُ بالأمسِ ماليا

لو طبّقنا تعريفَ القُدماءِ للمقابلةِ على هذا البيتِ، فإنّه لا يدخلُ فيها؛ فليس هناك ألفاظٌ جيء بها ثمّ جيء بأضدادها على الترتيب، وأقصى ما تُسعفُنا به تعريفاتُ القُدماءِ أن نقولَ إنّ في البيتِ طباقاً بين طريفٍ وتالدٍ. نحن لو فعلنا ذلك لشوّهنا ما في البيتِ من جمالِ التقابل؛ فهو يُصوّرُ بحسرةٍ شديدةٍ، وأسىً عميقٍ صورةَ انتقالِ مالِه القديمِ الموروث، ومالِه الحديثِ المُكتسبِ لغيره. وزيادةً على ذلك نلمسُ تكرارَ الأصواتِ ذاتِها في: (مالي، المال، ماليا).

وهذه بقيّةُ الأبياتِ التي تضمّنت مُقابلاتٍ سياقيّةً، (مع كتابة مواضعها بخطٍ بارز)

11- ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابَهُ ... ودرُّ لجاجاتي، ودرُّ انتهائيا

22- ولا تجهداني، بارك اللهُ فيكما، ... من الأرضِ ذاتِ العرضِ أن توسعاليا

27- وطوراً تراني في ظلالٍ ومجمعٍ، ... وطوراً تراني، والعتاقُ ركابيا

34- غداة غدٍ، يا لهفَ نفسي على غدٍ ... إذا أدلجوا عني، وخلّفتُ ثاويا

36- فيا ليتَ شعري، هل تغيّرت الرّحى، ... رحى الحربِ، أو أضحت بفلجٍ كما هيا

ومحصولُ القولِ في السّماتِ الأسلوبيّةِ للصوتِ في إطارِ اللّفظ إنّ التكرارَ بأشكالِهِ ومواقعِهِ، وتحقيقِهِ التفاعلَ بين الصوتِ و الدّلالةِ، قد شكّلَ أبرزَ سمةٍ في تشكيلِ الموسيقى الداخليّةِ في هذه القصيدةِ. وآزرهُ في القيامِ بتلك المهمّةِ – على التوالي– المقابلةُ السياقيّةُ والجناسُ.

فالمقابلةُ السياقيّةُ تجاوزت حدودَ المعاني لتسهمَ في الإيقاعِ الداخليِّ. أمّا الجناسُ فعلى الرغمِ من قلّةِ توظيفِهِ، إلاّ أنّ دورَهُ في المواضعِ التي استعملَ فيها لم يقتصر على الجرسِ الموسيقيِّ، بل جسّدَ التفاعلَ بين الصّوتِ والدّلالةِ أيضاً.

الباب الثاني

السمات الأسلوبية في البنية الفنية

تمهيد:

لَسْتَ مِنّي إنْ خِلْتَ الشِّعْرَ أَلفاظاً ووَزْنا
خالفَتْ دَرْبُكَ دَرْبي وانْقَضى ما كانَ مِنّا

كلمةٌ قالها أبو ماضي قاطعاً حبلَ الوصالِ بينه وبين من يقصرُ جمالَ الشّعرِ على الموسيقى الناشئةِ عن الوزنِ والقافيةِ، والرّنّةِ الناتجةِ عن ألوانِ البديعِ.

وقديما حدَّ العربُ قديما حدَّ ابنُ جني (ت392هـ) اللغةَ بأنّها:"أصواتٌ يعبِّر بها كلُّ قومٍ عن أغراضِهم"[1]. الشّعرَ بالوزنِ والقافيةِ، ولئن غلبَ ذلك على تعريفِهم الشّعرَ، فقد ربطوا أيضا بينه وبين الصّورةِ. قال الجاحظ:"إنما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النّسج ، وجنسٌ من التصويرِ"[2]. كما شاع عند العربِ أن "أحسنَ الشّعرِ أكذبُه"[3]. "أي ما فيه من خيالٍ وصورٍ ترتفع عن الواقعِ المحسوسِ؛ لترسُمَ عالَماً جديداً يُريد الشاعرُ أن يُصوِّرَه، ويُضفي عليه ما في نفسه من مشاعرَ"[4]. والحقيقةُ أنّ الشّعرَ مُذْ وُجِدَ قامَ على التّصويرِ[5].

وقد جعل أرسطو الاستعارةَ علامةً دالّةً على عبقريّةِ الشاعرِ فقال: "إنّ أعظمَ شيءٍ أن تكونَ سيّدَ الاستعاراتِ. الاستعارةُ علامةُ العبقريّةِ. إنّها لا تُعلَّم. إنّها لا تُمنحُ للآخرين"[6].

وهذا الرّبطُ بين الشّعرِ و الصّورةِ توطّدَ حديثاً عند الغربيين؛ فجاكوبسون يجعلُ الصورةَ حدّاً للشّعرِ: "إنّ الشّعرَ هو التّفكيرُ بالصّوَرِ، وليس هناك من قصائدَ دون صُوَرٍ"[7].

---

(1) الخصائص، ص 67.

(2) الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، ج 3، ص 132.

(3) نقد الشعر، ص94. وأسرار البلاغة ، ص153. والعمدة، ص348.

(4) أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، الأردن، (د ط)، 1985، ص 71.

(5) إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 230.

(6) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 124.

(7) النظرية الألسنية، ص 80.

وكان كولردج Coleridge يقول: "الشعرُ من غيرِ المجازِ يُصبح كتلةً هامدةً، ذلك لأنَّ الصُّورَ المجازيَّةَ هي جزءٌ ضروريٌّ من الطَّاقةِ التي تمدُّ الشِّعرَ بالحياة"[1].

ولمّا كانت الصُّورةُ في الشِّعرِ بتلك المنزلةِ، كان على دارسِ النَّصِّ الشِّعريِّ أن يتوجَّهَ إلى دراسةِ هذا العُنصرِ الحيِّ فيه، "فيتناولُ ألفاظَها المكوِّنةَ لها، والبيئةَ التي استُمِدَّت منها، وألفاظَها المُعبِّرةَ عنها، من تشبيهٍ ومجازٍ مُرسَلٍ، واستعارةٍ، وكنايةٍ، كما يتناولُ قيمتَها الفنيَّةَ في كلِّ نمطٍ منها، وإيثارَ الأديبِ لنمطٍ منها دونَ الآخر"[2].

تعريف الصُّورة الفنيَّة:

مصطلحُ الصورةِ الفنيةِ من المصطلحاتِ الحديثةِ التي صيغت تحتَ وطأةِ التأثُّرِ بمصطلحاتِ النَّقدِ الغربيِّ، والاجتهادِ في ترجمتِها[3].

وإذا كان هناك اتِّفاقٌ بين الدَّارسين على خطورةِ الصُّورةِ في الشِّعرِ، فإنَّه يُعيينا البحثُ عن مفهومٍ واحدٍ لها عندهم، فقد اختلفوا اختلافاً بيِّناً في تحديدِ مفهومِها، فتشعَّبت آراؤهم، وتعدَّدت تعريفاتُهم لها. ولعلَّ سببَ ذلك يرجعُ إلى ارتباطِ الصُّورةِ بالخيالِ[4]، فهي "ترتبطُ بكلِّ ما يُمكِنُ استحضارُه في الذِّهنِ من مرئيَّات"[5]. وارتباطُها بالخيالِ جعلَ بعضَهم يعدُّها شيئاً أسطوريّاً، حيث يقول مصطفى ناصف: "الصورةُ الشِّعريَّةُ ليست في جوهرِها إلاَّ هذا الإدراكُ الأسطوريُّ الذي تنعقدُ فيه الصِّلةُ بين الإنسانِ والطَّبيعة"[6]. وقد أقرَّ عزُّ الدين إسماعيل بصعوبةِ إدراكِها: "إنَّ الصُّورةَ الشِّعريَّةَ تركيبةٌ غريبةٌ مُعقَّدةٌ"[7]. وهذا ما جعل كارولين سبرجون Caroline Spurgeon تقول: "إنَّ أيَّ نقاشٍ دقيقٍ ومفصَّلٍ يهدفُ إلى

---

(1) الصورة في شعر الأخطل الصغير، 1985، ص 42.

(2) دراسات في النص الأدبي (العصر الحديث)، ص 11.

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص7.

(4) ينظر: الصورة الأدبية، ص10 وما بعدها. والصورة الفنية، ص13، وص 309.

(5) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص141.

(6) الصورة الأدبية، ص 7.

(7) الشعر العربي المعاصر، ص 140.

تحديد الصورة، هو في الحقيقة بلا جدوى، فمهما احتدَّ النقاشُ فإنَّ القليلَ من الناس يُجمعون على تحديدٍ واحدٍ للصورة، والقليلُ القليلُ يُجمعون على تحديدٍ واحدٍ للصورة الشعرية"[1].

ولئن كان تحديدُ مفهوم الصّورة الشعريّة أمرا صعبا، فإنَّ الذين عرّفوها يتفقون كلُّهم على أنّها تعبيرٌ حسّيٌّ يتخذهُ الشاعرُ أداةً للتعبير عن خواطره وعواطفه[2]. وليس من شأننا أن نسوق كلَّ تلك التعريفات، وسنكتفي بهذا التعريف الواضح الموجز للدكتور مصطفى ناصف: "تُستعملُ كلمةُ الصورة - عادةً - للدّلالة على كُلِّ ما له صلةٌ بالتعبيرِ الحِسّي، وتُطلقُ أحيانا مُرادفةً للاستعمال الاستعاريّ للكلمات"[3].

وانطلاقا من عدم الإجماع على تحديدٍ واحدٍ لمفهوم الصورة الشعريّة، وجّهتنا كارولين سبرجون إلى الاهتمام بمضمون الصّورة لا بشكلها. ونحنُ سنأخذُ بهذا التوجيه الذي نراه صائبا؛ إذ لا فائدةَ تُرجى من النقاش في مفهوم الصّورة، وإنّما الفوائدُ كلُّها في تحليلِ مضمونها، والكشفِ عن وظيفتها.

وقبلَ دراسةِ مضمون الصّورة نرى أنّه من الضّرورة التطرّق إلى مفهومين للصّورة في الشعر، فقد تميّز في تاريخ تطوُّر مصطلح الصورة الفنّيّة مفهومان: قديمٌ يقفُ عند حدود الصّور البلاغيّة في التشبيهِ والمجاز، وحديثٌ يضمُّ إلى الصّورة البلاغيّة نوعين آخرين، هما: الصّورةُ الذّهنيّة، والصّورةُ باعتبارها رمزا[4].

---

(1) دليل الدراسات الأسلوبية، ص67.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر، ص 141. والصورة في شعر الأخطل الصغير، ص 35. والبناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 11. وصلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988، ص75.

(3) الصورة الأدبية، ص 3.

(4) [illegible] الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص 15.

القدماء والصورة الجزئية:

لم يستعمل النقادُ القدماءُ مصطلحَ الصورة بالمفهومِ الحديث، فقد كانوا يستعملون لفظَ (الاستعارة) للدلالةِ على بعضِ ما تدلُّ عليه كلمةُ (الصورة) الآن. ومدلولُها يتسعُ حيثُ يشملُ مدلولَ بعضِ الألفاظِ مثلَ (التشبيه) و(الكناية) و(المجاز)"[1]. وقد اهتموا بالاستعارة أكثرَ من غيرِها، فعدوها أفضلَ المجاز[2]. وكان اهتمامُهم بالصورِ البلاغيةِ مُجزأةً، أي في إطارِ البيتِ المفردِ لا يتعدّونه إلى العملِ الأدبيِّ كلِّه، فناقشوا الصُورَ البلاغيةَ الحسنةَ والقبيحة[3].

إلا أننا نرى أنّه من الإنصافِ أن نُشيرَ إلى الفهمِ المُتميِّزِ الذي تفرّدَ به حازم القرطاجني الذي كان يقترب من فهم المُحدثين للصورة. وقد عبّر عن ذلك المفهوم بمصطلح التخييل: "والتخييلُ أن تتمثّلَ للسامع من لفظ الشاعر المُخيِّل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقومَ في خياله صورةٌ، أو صُورٌ ينفعلُ لتخيُّلها وتصوُّرها، أو تصوُّرِ شيءٍ آخرَ بها انفعالا"[4]. كما تحدّثَ عن عناصرِ الصورةِ الشعريّةِ، وهي عنده أربعة: "والتخييلُ في الشعرِ يقعُ من أربعةِ أنحاء: من جهةِ اللفظِ ومن جهة المعنى، ومن جهة النظم والوزن"[5]. وهذا الفهمُ يكاد يكون نفسَه ما يذهب إليه المُحدثون[6].

المحدثون والصورة الكلية:

يتسعُ مفهومُ الصُورةِ الشعريّةِ لدى المُحدثين ليشملَ العملَ الأدبيَّ كلَّه، فهم لا يقفون عند حدِّ الصورةِ الجزئيّةِ إلا بكونِها عُنصراً أساسا تتشكّلُ باجتماعها وتآلفها صورةٌ كُليّةٌ تُعبّر

---

(1) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 75.

(2) ينظر: العمدة، ص225. ودلائل الإعجاز، ص 82، وص 388. وأسرار البلاغة، ص 30.

(3) ينظر، مثلا: كتاب البديع، ص32-33، وص68 إلى ص74. وكتاب الصناعتين، ص262 وما بعدها، وص280 وما بعدها، وص311 إلى ص338.

(4) منهاج البلغاء، ص 89.

(5) منهاج البلغاء، ص 89.

(6) ينظر: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص26.

بمجموعها عن نفسية الشاعر[1]. وتتحقق الصورة الكلية بوجود عنصرين في القصيدة: وحدة الموضوع، والوحدة العضوية. ووحدة الموضوع في القصيدة من مميزات الشعر الحديث، إلا أن بعض الشعر القديم التزمها، فحقق الصورة الكلية[2]. أما الوحدة العضوية، فهي بالشعر الحديث ألصق. ولها دور في تشكيل الصورة؛ إذ تصبح كالبنية الحية في بناء القصيدة، وإذكاء الشعور فيها[3].

الصورة الحقيقية:

قصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أن عبقرية الشاعر تظهر في استعاراته، مما يدل على ربطه مفهوم الصورة الشعرية بالاستعارة[4]. وقد قال البلاغيون العرب قديما إن المجاز أبلغ من الحقيقة[5]، وعدوا الاستعارة سيدة الصور البيانية[6].

وربط الصورة الشعرية بالمجاز ليس وقفا على القدماء، فـ البلاغيون الجدد يقصرون البلاغة على الاستعارة (التي ترتكز على مبدأ التشابه)، وعلى الكناية التي (ترتكز على مبدإ التلاصق)[7]. فالصورة عندهم بنت الخيال، لا وجود لها إلا به، ولا تجد الحقيقة مكانها عندهم بجانب الخيال إلا عند القليل منهم[8].

---

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 440 وص 444. والبناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 99. والصورة في الشعر العربي، ص 31.

(2) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 195 - 196.

(3) النقد الأدبي الحديث، ص 398 وص 446.

(4) الصورة الأدبية، ص 124.

(5) ينظر: دلائل الإعجاز، ص 82. والعمدة، ص 223. والإيضاح في علوم البلاغة، ص 310.

(6) ينظر: العمدة، ص 225. والنظرية الألسنية، ص 80.

(7) دليل الدراسات الأسلوبية، ص 71.

(8) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص83.

غيرَ أن الشاعرَ يملكُ الكثيرَ من وسائلِ التصويرِ الفنّيّ، ومنها الصورةُ الحقيقيّةُ التي لا دخلَ للمجازِ فيها، وقد تُنافسُه، بل قد تكونُ أبلغَ تعبيراً، وأكثرَ تأثيراً منه"[1]. ولمّا كان الأمرُ كذلك، فإن كارولين سبرجون تقترحُ أن نُجرّدَ أذهانَنا من كلِّ ما تحملُه اللفظةُ [الصورة] في طيّاتها من إشاراتٍ إلى الصّورةِ البصريّةِ فقط، وأن نعتبرَ في مشروعنا هذا وكأنّها تتضمّنُ كلَّ صورةٍ خياليّةٍ مهما كان شكلُها"[2].

الصورة والعاطفة:

ربط المحدثون بين الصّورةِ والعاطفةِ، فقد كان كولوردج يُرجعُ عبقريّةَ الصورة في شعرِ شكسبير إلى خضوعها في صياغتها إلى سيطرةِ العاطفة"[3]. فالشاعرُ يفصحُ نفسَه من خلال صوَرِه بطريقةٍ غيرِ مباشرة"[4]. وذهبَ وابلي G.Whalley إلى حدّ القول بأن الشعورَ هو الصورةُ وليسَ شيئاً يُضافُ إليها، فالشاعرُ عندما تخرجُ إلى الضوءِ تأخذ مظهرَ الصّورة"[5].

فالصّورةُ الشعريّةُ إذن شاشةٌ كبيرةٌ تنعكسُ فيها عواطفُ الشاعرِ وانفعالاتُه، وهذه الأخيرةُ لا يُمكنُ أن يُتحدّثَ عنها إلاّ بالإشارة إلى شيءٍ في العالم المادّي"[6]. وإذا كان الأمرُ كذلك فإنّه لا يصحُّ مجالُ الوقوفِ عند التّشابهِ الحسّيّ بين الأشياء... دون ربطِ التّشابهِ بالشعورِ المسيطرِ على الشاعرِ في نقلِ تجربته الشعريّة، وكلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطاً بذلك الشعورِ كانت أقوى وأصدقَ وأعلى فنّاً"[7].

---

(1) الصورة الأدبية، ص187. وينظر: الصورة في الشعر العربي، ص 25.

(2) دليل الدراسات الأسلوبية، ص 64.

(3) النقد الأدبي الحديث، ص411.

(4) دليل الدراسات الأسلوبية، ص63.

(5) الشعر العربي المعاصر، ص 135.

(6) الصورة الأدبية، ص 128.

(7) النقد الأدبي الحديث، ص 444.

أهميّة دراسة الصورة:

إن الصّورة عنصرٌ مهمٌ من عناصرِ الأسلوب، وليست الشكلَ الذي يُقابلُ المضمون، فقد يخلو منها وقد يحتوي عليها[1]. ولمّا كانت الصورةُ جزءاً من مبنى القصيدة، قامت الضّرورةُ لدراستها[2]؛ فهي ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي[3]، بل إنها الجوهرُ الثابتُ والدائمُ في الشعر[4]. والصورةُ الفنيّةُ ترمي إلى التّعبيرِ عمّا يتعذّرُ التّعبيرُ عنه، والكشفِ عمّا يتعذّرُ معرفته[5]. فهي التي تُعطي الشّعرَ القدرةَ على الإيحاءِ والتأثيرِ[6].

ويؤكّدُ الدارسون المحدثون على أهميّةِ دراسةِ الصورةِ الكليّة؛ لأنها قد تُعينُ على كشفِ معنىً أعمقَ من المعنى الظّاهريّ للقصيدة... فالاتجاه إلى دراسةِ الصورةِ يعني الاتجاهَ إلى روحِ الشّعر[7].

وقد خصصنا هذا البابَ لبحثِ السّماتِ الأسلوبيةِ في البنيةِ الفنيّةِ في مرثيةِ مالكِ بن الرّيب، وندرسها في فصلين. أما الأوّل فندرس فيه أنماطَ التشكيلِ البلاغيّ للصورة الجزئيّة، في ثلاثةِ مباحث، يدرس الأول: السّماتِ الأسلوبيةَ في الصورِ المبنيةِ على علاقةِ التّشابه، ويدرس الثاني: السّماتِ الأسلوبيةَ في الصورِ المبنيةِ على علاقةِ التّداعي، أما الثالث، فيتناول السّماتِ الأسلوبيةَ في الصورةِ الحقيقيّة.

أما الفصل الثاني فيدرس: الصّورةَ الكليّة: عناصرها، وخصائصها ووظائفها، في مبحثين، يتطرق الأول إلى عناصرِ الصورةِ الكليّة، ويدرس الثاني: خصائصَ الصورةِ الفنيّة ووظائفها.

---

(1) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص22.

(2) فن الشعر، 239.

(3) الصورة الفنية، ص 383.

(4) الصورة الفنية، ص 7.

(5) دليل الدراسات الأسلوبية، ص79.

(6) دراسات في النص الأدبي (العصر الحديث)، ص 11

(7) فن الشعر، 238.

الفصل الأول

أنماطُ التّشكيلِ البلاغيّ للصورةِ (الجزئية)

المبحث الأول

السّماتُ الأسلوبيةُ في الصورِ المبنيّةِ على علاقةِ التّشابه

عالج البلاغيون المتأخرون من أتباع السّكّاكي التشبيه والاستعارة، والكناية، والمجازَ في قسم واحدٍ هو علم البيان، قاصدين بذلك أنّ كلّ هذه الأنواع البلاغيّة للصّورة، إنما هي طرائقُ خاصةٌ في التعبير، تُكسِبُ المعاني فضل إيضاحٍ، أو بيان[1]. وقد عرّف الخطيبُ القزوينيُّ علمَ البيان بأنّه علمٌ يُعرفُ به إيرادُ المعنى الواحدِ بطُرقٍ مختلفةٍ في وضوحِ الدّلالةِ عليه، ودلالة اللّفظ إمّا على ما وُضِع له، أو على غيره[2].

إنّ الصورة بكونها أنواعاً بلاغيّةً، هي بمثابة انتقالٍ في الدّلالة، أو تجوّزٍ فيها[3]. وإذا ما نحن تفحصنا العلاقات الرّئيسة في الصّور البلاغيّة، وجدناها لا تخرجُ عن علاقتين اثنتين: علاقات التّشابه، وعلاقات التّداعي.

فعلاقاتُ التّشابه تشملُ التّشبيه، والاستعارة. أمّا علاقاتُ التّداعي فيدخلُ تحتها الكنايةُ، والمجازُ المرسَلُ والمجازُ العقليّ[4].

وتختلفُ علاقةُ التّشابه عن علاقةِ التّداعي في كون الأولى تمثّلُ نظاماً معيّناً مُستقلاً عن الآخر، وإن هو شبيهه، بينما ينتمي كلٌّ من الطّرفين في علاقات التّداعي إلى نظامٍ

---

(1) الصورة الفنية، ص333.
(2) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 201.
(3) الصورة الفنية، ص 10.
(4) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص141. والصورة الفنية، ص10.

واحد[1]. فالأولى تبنى على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين، بينما تقوم الثانية على التقريب بين صورتين مختلفتين، ولكنهما من نظام واحد[2].

ولا بدّ أن نشير من البداية إلى أننا سندرسُ الصورةَ البلاغيّة مراعين المعنى الذي أراده الشاعر، وليس بتطبيق تعريفِ علماءِ البلاغة حرفيّاً؛ لأن ذلك قد يُفقد الصورةَ دلالتَها وتأثيرَها، بل قد يُفقدها رونقَها و جمالَها أيضا. فلو أخذنا قولَ الشاعر: غالت خراسانُ هامتي على أنه استعارةٌ مكنيّةٌ، لذهب ما في هذه الصورةِ من دلالةٍ و تأثيرٍ، ورونقٍ وجمال؛ فالشاعرُ لم يقصد تشبيهَ خراسانَ بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على ما يدلُّ عليه، بل أراد نسبةَ الفعل إلى (خراسان) التي لم تقم به فعلا؛ فهي إذن مجاز عقلي.

1- التشبيه:

يقوم التشبيهُ على ربطِ علاقةٍ بين شيئين اشتركا في صفةٍ، أو أكثر، بواسطةِ أداةٍ[3]. وقد جاء في كلام العرب بغير أداة[4]. ولا تبني تلك العلاقةَ بين طرفي التشبيه على التطابق، وإنما على المُقاربة؛ لأنه لو طابقَ الشبهُ المشبَّهَ به من جميع جهاته، لكان إياه[5]. أي إنّ العلاقةَ بينهما علاقةُ مقاربةٍ لا علاقة اتحاد وتفاعل[6].

وقد كان التشبيهُ أثيراً لدى النقاد والبلاغيين الأوائل، وأفضلُ التشبيه عندهم ما أوقع بين الشيئين اشتراكَهما في الصفات أكثرَ من انفرادهما فيها، حتى يُدني بهما إلى حال الاتحاد[7]. ونظروا إلى التمثيل - خاصة - على أنه شريفُ القدر؛ لأنه يضاعفُ قوى المعاني

---

(1) نفسه، ص 142.
(2) نفسه، ص 142.
(3) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 203. والصورة الفنية، ص 172.
(4) كتاب الصناعتين، ص 261.
(5) العمدة، ص 241.
(6) عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 98. والصورة الفنية، ص 172، وص 174.
(7) نقد الشعر، ص 124.

في القوس[1]، وربّما يعود هذا الاهتمامُ بالتّشبيه أكثرَ من الاستعارة إلى أنه كان أكثرَ شيوعا منها في العصور الكلاسيكيّة التي يكون فيها الشاعرُ - عادة - أقلَّ جهدا في الخيال[2]. وليست ظاهرةُ التشبيه وقفا على الشعر، فهو أبرزُ أنواعِ التّصويرِ اطّراداً في كلامِ البشريّة عامةً: المسموعِ والمقروءِ على حدٍّ سواء[3]. وقد قسّم البلاغيون التشبيهَ أقساماً، باعتبار طرفيه[4]، وباعتبارِ وجهِ الشبه[5]، كما ناقشوا أبلغَ التّشبيهاتِ وأحسنَها، وأردأَ التّشبيهاتِ وأقبحَها[6].

1. 1. التشبيه في القصيدة:

وظّفَ التّشبيهُ في هذه المرثيّة أربعَ (4) مرّاتٍ، بنسبة: 05,63 ٪ من مجموع الصورِ البلاغيّةِ البالغ إحدى وسبعين (71) صورةً بلاغيّة:

36- فيا ليتَ شعري، هل تغيّرتِ الرّحى، رحى الحربِ، أو أضحت بفلجٍ كما هيا
41- ويا ليتَ شعري هل بكتْ أمُّ مالكٍ، كما كنتُ لو عالوا نعيْكِ باكيا
43- ترى جدثاً قد جرّتِ الرّيحُ فوقه غباراً كلونِ القسطلانيّ هابيا

ففي البيت السادسِ والثلاثين تشبيهان، الأول في رحى الحربِ، والثاني في أضحت بفلجٍ كما هيَ. والأولُ منهما رحى الحرب تشبيه بليغ، من بابِ إضافةِ المشبَّهِ إلى المشبّهِ به، فقد شبّهَ الحربَ بالرّحى، وحذفَ الأداةَ ووجهَ الشبه، فالرّحى تطحنُ الحبوبَ، والحروبُ

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 203.
(2) الصورة الفنية، ص199.
(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص142.
(4) ينظر: عيار الشعر، ص 25. والإيضاح في علوم البلاغة، ص207.
(5) ينظر: كتاب الصناعتين، ص 267 - 270. والإيضاح في علوم البلاغة، ص 234 - 236.
(6) يُراجَع: كتاب الصناعتين، ص 262 - 264 وص 280.

تطحنُ الناسَ. وهذا التشبيهُ عند البلاغيين يُخرجُ ما ليس له قوةٌ في الصفةِ إلى ما له قوةٌ فيها[1]. فصفةُ الطَّحنِ في الرَّحى أقوى وأوضحُ منها في الحرب.

وهو تشبيهٌ مستهلكٌ لا ابتكارَ فيه، انتزعته العربُ من بيئتها، وما أحاطت به معرفتها[2]. قال زهيرُ بن أبي سلمى: [من الطويل]

فَتَعرُكُكم عَركَ الرَّحى بِثِفالِها ... وَتَلقَح كِشافاً ثُمَّ تُنتِج فَتُتئِم[3]

وفي البيت نفسه تشبيهٌ آخرُ في أضحت بِفَلْجٍ كما هيَ. والحقيقةُ وإن كان في هذا التعبير أداةُ التشبيه، إلاّ أننا لا نكادُ نلمسُ أثراً للخيال فيه، فقد جاء باهتاً، وكلُّ ما يُفيده هو السؤالُ إذا ما كانت الحربُ قد تغيرت أم بقيت على حالها؟ وما أجدرَ مثلَ هذا التعبير ألاّ يُسمّى تشبيهاً !

التشبيهُ الثالثُ في البيت الحادي والأربعين:

41- ويا ليتَ شعري هل بكتْ أمُّ مالكٍ، ... كما كُنْتُ لَوْ عَالوا نَعِيَّكِ باكِيا؟

مضمون هذا البيتِ هو التساؤلُ عن كيفيَّةِ بكاءِ أمه عليه، فهل ستبكيه مثلما كان سيبكيها، لو بلغه نعيُها؟ صحيحٌ إنَّ هذا التشبيهَ يكشفُ عن تطلُّعِ الشاعرِ إلى معرفةِ درجةِ حُزنِ أمه عليه، ولكنه مع ذلك لا يُقدِّمُ لنا معرفةً جديدة.

أمّا رابعُ تشبيهاتِ القصيدةِ، فقد جاء في البيتِ الثالثِ والأربعين:

43- تَرَيْ جَدَثاً قد جرَّتِ الرِّيحُ فوقَه ... غُباراً كلونِ القَسْطَلانيِّ هَابِيا

---

(1) كتاب الصناعتين، ص 264.

(2) عيار الشعر، ص 15.

(3) شرح المعلقات السبع، ص148.

فقد شبّه الغبارَ بحُمرة الشفق[1]، وهو تشبيهٌ وقع من ناحيةِ اللّون، فالعلاقةُ بين الغبار والشفقِ هي اشتراكهما في اللّون الأحمر. وهذا التشبيه لا يكشف لنا عن شعورٍ، أو إحساسٍ معيّنٍ يحسُّ به الشاعرُ، ولا قرّبَ معنىً بعيداً، أو وضّح غامضاً.

وإذا كان علماءُ البلاغة - كما أسلفنا - قد اهتموا بالتشبيه وعظمةِ قدرِه؛ ذلك أنّه يُخرجُ الخفيَّ مما لم تألفه النفسُ إلى ما ألفته[2]، ويقرّبُ المشبّهَ من فهم السامع[3]، فإنّ التشبيهاتِ في هذه القصيدة لم تحقّق أيّاً من تلك الوظائف - إذا ما استثنينا كما كنتَ لو عالوا نعيك باكياً، حيث يكشف عن تطلّع الشاعرِ إلى معرفة درجة حُزن أمه عليه - فهي تظهرُ كأنّ الشاعرَ لم يقصد بها التشبيهَ أصلاً.

وأخيرا نخلص إلى تسجيل الملاحظات الآتية:

الأولى: ندرةُ ظاهرةِ التشبيهِ في هذه القصيدةِ، على الرّغم من شيوعها في العصور الكلاسيكيةِ. ويمكن أن تُعدّ تلك الندرةُ سمةً أسلوبيّةً في هذه المرثيةِ، بوصفها خروجا عن النمطِ المألوفِ في عصرِ الشاعرِ[4].

والثانية: استعمال أداةٍ واحدةٍ، وهي الكافُ.

والثالثةُ تتمثّل في أنّ التشبيهاتِ الأربعة لم توظّف بكونها أداةً للكشفِ عن معنىً خفيٍّ، ولا وسيلة للكشف عن نفسيّةِ الشاعرِ، وعواطفه.

أمّا الرابعةُ، فتظهرُ في مواقع تلك التشبيهاتِ، فقد وردت في النّصف الثاني من القصيدةِ، من البيتِ السادسِ والثلاثين إلى البيتِ الثالثِ والأربعين، أي في مجالٍ لا يتعدّى ثمانيةَ أبيات.

---

(1) لسان العرب، مادة "شفق"، ج11، ص558.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 205.

(3) العمدة، ص 244.

(4) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 11.

2- الاستعارة:

الاستعارةُ في عُرفِ البلاغيين من المجازِ اللّغوي[1]. والمجازُ ضدُّ الحقيقةِ. والحقيقةُ الكلمةُ المُستعملةُ فيما وُضِعت له في اصطلاحٍ به التخاطب[2]. أمّا المجازُ، فهو المعدول باللفظ عمّا يوجبه أصلُ اللّغةِ، على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصليّ، أو جاز هو مكانَ الذي وُضِعَ فيه أوّلاً[3].

ويرى المحدثون - ومنهم إبراهيم أنيس - أنّ الحقيقة لا تعدو أن تكون استعمالاً شائعا مألوفا للفظ من الألفاظ، وليس المجاز إلاّ انحرافاً عن ذلك المألوف الشائع، وشروطه أن يثيرَ في ذهنِ السّامعِ أو القارئِ دهشةً، أو غرابةً، أو طرافةً[4].

ويرى بعضُ الباحثين أنّ كلّ تعبيرٍ نستعمله - فيما عدا شيئا قليلا ممّا في البداية - يعتبَرُ استعارةً[5]. فما هو حقيقةُ اليوم قد كان مجازا يوما ما. فالمجازُ القديمُ مصيره إلى الحقيقة، والحقيقةُ القديمةُ قد يكون مصيرُها إلى الزوال والاندثار[6].

وللاستخدام الحقيقيّ للفظ شروطُه، كما أنّ للاستعمال المجازيّ شروطه، فقاعدةُ الأوّلِ أن يُستخدمَ اللفظُ فيما وُضِع له بدقّة، أي أن يكون ذا وظيفةٍ إشاريّةٍ محضة. أمّا الثاني، فيوجِبُ على الشاعر أن يجعل الانتقال بين الدلالات والمعاني ظاهرا واضحا يفهمه السّامعُ بسهولة عن طريق القرينة المحدّدة[7].

---

(1) نلاحظ غموض مفهوم الاستعارة عند بعض المتقدمين، فابن فارس يطلق مصطلح الإعارة على ما يُعرف بالاستعارة ويطلق مصطلح الاستعارة على ما يُعرف بالكناية، ينظر: الصاحبي في فقه اللغة، ص197 - 198، وص155- 156. أما أبو هلال، فإن مصطلح الاستعارة عنده يشمل الاستعارة والكناية، ويتضح ذلك من الشواهد التي ساقها في الموضوع ينظر: كتاب الصناعتين، ص295.

(2) ينظر: البديع، ص2، ومفتاح العلوم، ص153، والإيضاح في علوم البلاغة، ص250.

(3) أسرار البلاغة، ص221. وينظر: مفتاح العلوم، ص153، والإيضاح في علوم البلاغة، ص253.

(4) دلالة الألفاظ ص 129.

(5) الصورة الأدبية، ص 129.

(6) دلالة الألفاظ ص 131.

(7) الصورة الفنية، ص213.

ويميّزُ البلاغيون بين ضربين من المجاز: مجازٌ من طريق اللّغة، ومجازٌ من طريق المعنى والمعقول[1]. والمجازُ اللغويُّ مختصٌ باللفظ، أمّا المجازُ العقليُّ فهو مختصٌ بالجملة من الكلام[2].

والمجازُ اللّغويُّ إمّا استعارةٌ، وإمّا مجازٌ مرسَل. وفي الاستعارة يتمّ نقلُ العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض[3]. وتقوم العلاقةُ فيها على التّشبيه بين المستعار له، والمستعار منه[4].

وقد كان للشيخ عبد القاهر الجرجاني الفضلُ الكبيرُ في الكشف عن حقيقة الاستعارة؛ فقد كان البلاغيون قبله يؤثرون التّشبيه عليها، فقدامةُ بنُ جعفر أشار إليها بشيءٍ من الاستهجان بوصفها من عيوبِ اللفظ في حديثه عن المعاظلة، «... وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة»[5].

أمّا ابنُ طباطبا العلوي، فلم يذكرها لا بخير، ولا بشرّ. وقد ميّز الشيخُ عبدُ القاهرِ بين نوعين من الاستعارة: الاستعارةُ المفيدة، والاستعارةُ غيرُ المفيدة. ويقصد بغير المفيدةِ التي لا تنطوي على جمال فنيّ، كوضع أسماء كثيرةٍ لعضو واحد باختلافِ أجناسِ الحيوان، مثل: المِشفر للبعير، والشّفة للإنسان. أما المفيدة، فهي تلك التي تفيدُ معنىً ما كان ليحصلَ لولاها، وجملة تلك الفائدةِ التّشبيه[6]. ويرى أنّ الثانيةَ هي الجديرةُ بالاعتناء[7].

كما يرجع إليه (الشيخ عبد القاهر) الفضلُ في تمييز الاستعارةِ التصريحيّة من الاستعارةِ المكنيّة «إذا رجعتَ في القسم الأول إلى التّشبيه الذي هو المغزى من كلّ استعارةٍ تفيد، وجدته يأتيك عفواً... وإن رُمته في القسم الثاني، وجدته لا يواتيك تلك المواتاة... وإنّما يتراءى لك التّشبيهُ بعد أن تخرقَ إليه ستراً و تُعمِلَ تأمُّلا وفكرا»[8].

---

(1) أسرار البلاغة، ص 226.
(2) نفسه، ص 227.
(3) كتاب الصناعتين، ص 295.
(4) ينظر أسرار البلاغة، ص 17. والإيضاح في علوم البلاغة ص 254.
(5) نقد الشعر، ص 174.
(6) أسرار البلاغة، ص 23 – 24.
(7) نفسه، ص 30.
(8) نفسه، ص 32.

وقد بالغ البلاغيون المتأخرون في تقسيم الاستعارة أقساما، ناظرين إليها من زوايا عدّة: من زاوية المستعار، ومن زاوية المتعلّقات بطرفي الاستعارة، ومن زاوية اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة.

فمن زاوية المستعار، قسّموها إلى تصريحيّة، ومكنيّة.

أما من زاوية المتعلّقات بطرفي الاستعارة، فقد قسّموها إلى: مُطلقة، ومجرّدة، ومرشحة.

أما من زاوية اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة، فقسّموها إلى أصلية (إذا كان اللفظ جامدا)، وتبعيّة (إذا كان اللفظ مشتقا)[1].

وزادوا بأن قسّموها باعتبار الطرفين، وباعتبار الجامع، وباعتبار الطرفين والجامع[2].

فباعتبار الطرفين قسموها إلى: عنادية، ووفاقية.

وباعتبار الجامع (الوجه الذي يُقصد إشراكُ الطرفين فيه) قسموها إلى: داخل وخارج، وعاميّة وخاصيّة.

وقسّموها باعتبار الطرفين والجامع إلى: استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسّي، واستعارة محسوس لمحسوس بوجه عقلي، واستعارة محسوس لمحسوس والجامعُ بعضه حسّي وبعضه عقليٌّ، واستعارة معقولٍ لمعقول، واستعارة محسوسٍ لمعقول، واستعارة معقول لمعقول.

ونحن في بحثنا هذا لن نهتمّ بتلك التفريعات؛ لأنها لا تفيدنا شيئاً في دراستنا، وسنكتفي بالنظرِ إلى الاستعارة من حيثُ كونُها تصريحيّةً، أو مكنيّةً، ونركّزُ اهتمامنا على وظيفتها الأسلوبيّة في الخطاب الشعري.

---

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، من ص 270 إلى ص 289. وأحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت، (د ط)، (د ت)، من ص 249 إلى ص 258. وخصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 162.

(2) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، من ص 270 إلى ص 278. وعلوم البلاغة، من ص 245 إلى ص 249.

2. 1. القيمة الأسلوبية للاستعارة:

ذكرنا بأن الشيخ عبد القاهر كان أولَ من دلَّ على قيمةِ الاستعارة، بعد أن كانت لا تلقى القبولَ الحسنَ عند البلاغيين والنقادِ الأوائل، وقد بيّن قيمتها في قوله: "ومن خصائصها التي تُذكر بها، وهي عنوانُ مناقبها: أنها تُعطيك الكثيرَ من المعاني باليسيرِ من اللفظ؛ حتى تُخرجَ من الصَّدَفةِ الواحدةِ عدّةً من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحدِ أنواعاً من الثمر"[1].

وقد عدّها البلاغيون - وهي ضربٌ من المجاز - أبلغَ من الحقيقة[2]، "وهي أفضل المجاز، وليس في حليِ الشعر أعجبُ منها"[3]، إلا أن منهم من تنبّه إلى خطورةِ هذا الحكم العام، فردّ فضلها إلى ما تتضمّنه من فائدة. "ولولا الاستعارةُ المصيبةُ تتضمّنُ ما لا تتضمّنه الحقيقةُ من زيادة فائدةٍ، لكانت الحقيقةُ أولى منها استعمالاً"[4]. وما انتُقد أبو تمام إلا بسبب إسرافه في استعمال الاستعارة[5].

وإذا كان البلاغيون يعدّون كلاًّ من التشبيه والاستعارةِ صورةً بيانيّةً، وأنهما جميعا يُخرجان الأغمضَ إلى الأوضح[6]، فإنهم فضّلوا الاستعارة على التشبيه؛ ذلك أنها في نظرهم تمثّلُ مرحلةَ النضوج الفكري، والدقّة الفنّية، وقوّة التصوير وبُعدِ الخيال[7]. والحقيقة أنا نجدُ النظرةَ نفسَها عند المحدثين[8]. ومردُّ تلك النظرةِ إلى كون التشبيه يوقع الائتلافَ بين الطرفين ولا يوقع الاتحاد، بينما تُلغي الاستعارةُ الحدودَ بينهما[9]، وبذلك فإننا نواجه في التشبيهِ طرفين مجتمعين، بينما نكون في الاستعارةِ أمام طرفٍ واحدٍ حلّ محلّ الآخرِ بسبب

---

(1) أسرار البلاغة، ص30.

(2) العمدة، ص 223. والإيضاح في علوم البلاغة، ص 310.

(3) العمدة، ص 225.

(4) كتاب الصناعتين، ص 295. وينظر: دلائل الإعجاز، ص 82.

(5) ينظر: كتاب الصناعتين، ص 334. وص 337.

(6) العمدة، ص 242.

(7) حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص 79.

(8) ينظر مثلا: الصورة الأدبية، ص47. والصورة الفنية، ص167. وخصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 162.

(9) الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، ص 97.

منَ التشابهِ[1]. ولعلّه لا يخفى علينا ما في هذا التفضيلِ المطلقِ للاستعارةِ على التشبيهِ من تعسّفٍ؛ فلو كانت الاستعارةُ أبلغَ منَ التشبيه، لما جاء منه شيءٌ في كتابِ الله، ولا في كلامِ بُلغاءِ العربِ، شعرِه ونثرِه. فلا ينبغي إذن النظرُ إلى القضيّةِ من هذه الزاوية، بل من الأجدى النظرُ إليها من زاويةِ الوظيفة. قال الشيخُ عبدُ القاهر: "ليس ذلك؛ لأن الواحدَ من هذه الأمور يفيد زيادةً في المعنى نفسِه لا يفيدها خلافُه، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثباتِ المعنى لا يفيده خلافُه"[2]. ويقول في موضعٍ آخر: "واعلم أن من شأن الاستعارةِ أنك كلما زدتَ إرادتَك التشبيهَ إخفاءً ازدادت الاستعارةُ حسناً. حتى إنك تراها أغربَ ما تكون إذا كانَ الكلامُ قد أُلِّفَ تأليفاً، إن أردتَ أن تُفصحَ فيه بالتشبيه خرجتَ إلى شيءٍ تعافه النفسُ ويلفظه السمعُ"[3].

ومن هذينِ النصينِ يبدو لنا أن عبد القاهر يرى أن وظيفةَ التشبيهِ غيرُ وظيفةِ الاستعارة، إلا أنه يحصرُها في تأكيدِ المعنى، بيد أن وظيفةَ الاستعارةِ تكمن في أنها تُعيدُ معنىً جديداً؛ إذ فيها يفقد [كلُّ طرفٍ] شيئاً من معناه الأصليّ، ويكتسبُ معنى جديداً نتيجةَ لتفاعله مع الطرفِ الآخرِ داخلَ سياقِ الاستعارةِ الذي يتفاعلُ بدورهِ مع السياقِ الكاملِ للعملِ الشعريّ أو الأدبي[4].

إن الاستعارةَ وسيلةٌ قويّةٌ من وسائلِ اختراعِ الصورِ، وابتداعها من جزئياتٍ متنافرةٍ[5]، ولا يمكن النظرُ إليها على أنها عنصرٌ إضافيٌّ من باب الزُّخرف[6]. فـالاستعارةُ البليغةُ في الشعرِ تحرّكُ مشاعرَنا، وتثيرُ عواطفَنا، بحيثُ إنه يستحيلُ التعبيرُ عن هذه الاستعارةِ بطريقةٍ عقلانيّةٍ ومنطقيّةٍ بحتة. وهي تثير عواطفَنا؛ لأنها تحرّكُ أو توقظ فينا شيئاً ما في أعماق

---

(1) الصورة الفنية، ص 176، وص 176

(2) دلائل الإعجاز، ص 400 – 401.

(3) نفسه، ص 402

(4) الصورة الفنية، ص 226

(5) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 167.

(6) الصورة الأدبية، ص 147. والصورة الفنية، ص 383 ، والصورة في الشعر العربي، ص 24.

أعماق كيانِنا يجب تسميَتُه روحانيًا[1]. وحتَّى تحرّكَ فينا الاستعارةُ ذلك الشيءَ الرّوحانيّ، لا بدّ أن تكونَ حيّةً تأتي بطلبٍ من المقام، بحيث لا يمكن أن يحلّ محلّها غيرُها[2]. فمن الاستعارات ما هو عاميٌّ مبتذل، وما هو خاصيٌّ نادر[3].

ويميّز النقدُ الحديثُ بين الاستعارةِ الميّتةِ التي تملأ اللغةَ، ويزدحم بها الحديثُ العاديُّ، وتكاد تختفي في ثنايا الكلام دون أن يكون لها أيُّ تأثيرٍ أو فاعليّة، والاستعارةِ الحيّةِ النابضةِ التي لها فاعليّةٌ وتأثير[4].

2. 2. الاستعارة في القصيدة:

وُظّفت الاستعارةُ في هذه المرثيةِ أربعَ عشْرةَ (14) مرّةً. وهذا الجدول يحدد مواضعها، ويبين نوعها:

البيت	الاستعارة	نوعها
2	قلبتَ الغضا لم يقطعِ الركبُ عرضَهُ	مكنية
2	ليتَ الغضا ماشى الركابَ.	مكنية.
4	يحبُّ الضلالةَ بالهُدى.	مكنية.
5	دعاني الهوى.	مكنية.
6	أجبتُ الهوى لما دعاني بزفرةٍ.	مكنية.
7	كنتُ عن بابَيْ خراسان.	مكنية.
11	الهوى من حيثُ يدعو صحابةٌ.	مكنية.
12	السّيفَ والرّمحَ الرُّدَيْنِيَّ باكيا.	مكنية.
16	تراءتْ عند مَرْوٍ منيّتي.	مكنية.
18	دنا الموتُ.	مكنية

---

(1) دليل الدراسات الأسلوبية، ص 66.

(2) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 168.

(3) دلائل الإعجاز، ص 85.

(4) الصورة الفنية، ص 247.

البيت	الاستعارة	نوعها
20	اسْتلّ روحي	مكنية
29	أسمعنا بها الوحش	مكنية
36	هل تغيّرت الرحى؟	تصريحية
44	رعيةُ أحجار	مكنية
المجموع	14	
المكنية	التصريحية	
13	01	

ونلاحظ هيمنة الاستعارة المكنيّة ، حيث بلغت ثلاثَ عشْرَةَ (13) استعارةً، أي ما يشكّل نسبة: 92,85٪ من مجموع الاستعارات، بينما لا نعثر إلاّ على استعارة تصريحيّة واحدةٍ، أي ما نسبته 07,14 % من مجموع الاستعارات. وتتميّزُ الاستعارةُ المكنيةُ بدرجة أوغلَ في العمق، مرجعه إلى خفاء المُستعار وحلول بعض مُلائماته محلّه، مما يفرض على المتقبِّل تخطّي مرحلةٍ إضافيّةٍ في العمليّة الذهنيّة التي يكتشف إثرها حقيقةَ الصورة[1].

ونرى أنّ من الضروريّ الوقوفَ عند استعارتين حيثيتين كان لهما تأثيرٌ وفاعليّة: أولاهما: تلك الواردةُ في البيتِ السادس:

أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرةٍ ... تقنّعتُ منها، أن ألامَ، ردائيا

في هذا البيت استعارةٌ مكنيّةٌ مزدوجة، فقد شبه الهوى بالإنسانِ الذي يتكلّمُ وينادي، كما شبه الزّفرةَ بالكلامِ الذي يُجابُ به.

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 166.

وتكمن حيويةُ هذه الاستعارةِ في أنها تعمل على المحورِ الاستبداليّ، وهي تأتي غريبةً عن المنظومة الدّلالية للجملة[1]. فنحن نتوقّع كلماتٍ يُجيبُ بها الشاعرُ الهوى، فإذا به يجيبه بزفرةٍ تصعّد من أعماقه.

وكلمةُ زفرةٍ هي التي منحت هذه الاستعارةَ هذا الخصب. ودورُها لا يتوقّف عند حدّ وصفِ الواقع المُشاهَد، وإنّما يتعدّاه إلى وصفِ أعماق الشاعرِ، وما ينطبع في نفسه من حنينٍ مبرّحٍ للأحبّةِ والوطن[2].

أمّا ثانيتُهما فقد جاءت في البيتِ الثاني عشر:

تذكّرتُ من يبكي عليّ، فلمْ أجدْ سوى السّيفِ والرّمحِ الرُّدينيّ باكيا

وهي أيضا استعارةٌ مكنيةٌ، شبّه فيها السيفَ والرّمحَ بالإنسان الباكي. إنها استعارةٌ تنبض بالحياة؛ فقد بعثت الحياةَ في الجماد، وخلعت على السيفِ والرّمحِ مشاعرَ و عواطفَ، وشعورا مُرهفا.

ولفظةُ "باكيا" هي التي جعلت هذه الاستعارةَ نابضةً بالحياة، وهي في الوقت ذاته اكتسبت قوّةً لم يكن لنا بها عهدٌ قريب[3]. وفي هذه الصورة تفقدُ لفظتا السيفِ والرّمح جزءًا من دلالتهما على الشيءِ الجامدِ (آلة الحرب)، ويفقد المشبه به (الإنسان) جزءًا من دلالته، لتتشكّل لنا صورةٌ جديدةٌ كلّ الجِدّة لا وجودَ لها في الواقع، وإنّما هي موجودةٌ في خيالِ الشاعرِ لتترجم لنا ما يشعرُ به تجاهَ رمحِه وسيفِه.

إلاّ أنّ هذه الصّورةَ تتجاوزُ حدودَ التعبيرِ عن الغربةِ والوَحدة، إلى الكشفِ عن العلاقةِ الطويلةِ الحميمةِ بين السيفِ والرمح وبين الشاعر، فقد كانا رفيقيه، وهو قاطعُ طريقٍ، وهما رفيقاه غازيا في سبيلِ الله، فطولُ تلك الصُّحبةِ وحميميّتها جعلتهما ينتحبان لفقد صاحبهما

---

(1) النظرية الألسنية، ص 80.

(2) ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 201.

(3) الصورة الأدبية، ص 125.

الذي رافقاه زمنا طويلا، فقد يعلوهما الصّدأ بعد موته، وقد يؤولان إلى من لا يُقدِّر قيمتهما.

ونخلص من دراسةِ الاستعارةِ في هذه القصيدةِ إلى النتائج الآتية:

1. قلّة الاستعارات في القصيدة، فهي لا تتعدى نسبة: 19,71%، من مجموعِ الصّورِ البلاغيّة.
2. هيمنةُ الاستعارةِ المكنيةِ، إذ بلغت نسبةُ: 92,85٪ من مجموعِ الاستعارات.
3. توظيفُ استعارتين حيّتين، أي ما يشكّلُ نسبة:14,28٪ من مجموع الاستعاراتِ، ومع ذلك فقد كان لهما أثرٌ بالغٌ في رسم صورةِ الحزنِ التي تصطبغ بها القصيدة.

المبحث الثاني

السمات الأسلوبية في الصور المبنية على علاقة التداعي

حددنا في المبحث السابق العلاقات الرئيسة في الصور البلاغية بعلاقتين اثنتين: علاقة التشابه، وعلاقة التداعي. وقد درسنا كلاً من التشبيه، والاستعارة اللذين يقومان على علاقة التشابه في المبحث الأول، أمّا هذا المبحث، فسنخصصه لدراسة الصور البلاغية القائمة على علاقات التداعي التي تشملُ كلاً من الكناية، والمجاز المرسل، والمجاز العقليّ. وسبق أن عرّفت علاقةُ التداعي بأنها تقومُ على التقريب بين صورتين مختلفتين، لكنهما من نظام واحد[1].

1- الكناية:

لا يعدُّ البلاغيّون الكناية مجازاً؛ ذلك أنّ الكناية يجوز فيها إرادة المعنى الحقيقي، أمّا المجاز فلا يجوز فيه ذلك[2].

وقد أطلق ابن رشيق على ما يُعرف بالكناية عند البلاغيين مصطلح الإشارة، وجعل الكناية والتمثيل نوعاً من أنواع الإشارة[3].

أما الشيخ عبد القاهر الجرجاني فقد عرّفها بقوله: "والمراد بالكناية ههنا أن يُريد المتكلّم إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيءُ إلى معنى هو تاليه وردفُه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[4]. وقد عرّفها قدامة بنُ جعفر من قبلُ التعريفَ نفسه، إلاّ أنه أطلق عليها مصطلح الإرداف[5]. ويعرّفها السكاكي بأنها: تركُ التصريح بذكرِ الشيء إلى ذكرِ ما يلزمه؛ لينتقلَ من المذكور إلى المتروك[6].

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص 142.
(2) مفتاح العلوم، ص 153. والإيضاح في علوم البلاغة، ص 301.
(3) العمدة، ص 255، وص 258.
(4) دلائل الإعجاز، ص 79.
(5) نقد الشعر، ص 157.
(6) مفتاح العلوم، ص 170.

وهي عند المعاصرين رمزٌ، وعلامةٌ للإشارةِ إلى معنىً من بعيد[1].

وتنقسم الكنايةُ من حيث المرادُ بها، أي المكنيِّ عنه، ثلاثة أقسام: كنايةٌ عن صفة، وكنايةٌ عن موصوف، وكنايةٌ عن نسبة[2].

وقد أجمع علماءُ البلاغةِ على أن الكناية أبلغُ من الإفصاح[3]. وتتمثَّلُ بلاغةُ الكناية عندهم في تأكيدِ المعنى، لا في زيادته؛ إذ"ليس المعنى إذا قلنا: الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنَيْت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغَ وآكد وأشدّ"[4].

وهي من غرائبِ الشعرِ ومُلَحِه، وبلاغةٌ عجيبةٌ، تدل على بُعْدِ المرمى وفرْطِ المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعرُ المبرِّزُ، والحاذقُ الماهرُ. وهي في كلِّ نوعٍ من الكلام لمحةٌ دالة، واختصار وتلويحٌ يُعرف مجملاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه[5]. ولعلَّ البحتريَّ (ت 284هـ) كان يقصد شيئاً من ذلك حينما قال (من المنسرح):

والشِّعرُ لَمحٌ تكفي إشارتُه ... وليسَ بالهذرِ طُوِّلَتْ خُطَبُه[6]

1. 1. درجات الكناية:

لمّا كانت الكنايةُ انتقالا في الدّلالة، كان لا بدّ من توفرِ وسائط تُساعد على ربط الدال بالمدلول. وتلك الوسائطُ قد تكثر وتكون واضحةً، وقد تقلّ وتكون غامضةً. وعلى أساس تلك الوسائط يمكن تقسيمُ الكناية درجاتٍ[7]. وما يهمنا منها في بحثنا هذا التلويحُ، والإشارةُ، والرّمزُ.

---

(1) الصورة في شعر الأخطل الصغير، ص 54.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، ص302.

(3) دلائل الإعجاز، ص 82، ومفتاح العلوم، ص 153، والإيضاح في علوم البلاغة، ص310.

(4) دلائل الإعجاز، ص 83. وينظر: العمدة، ص223، والإيضاح في علوم البلاغة، ص 310.

(5) العمدة، ص 255.

(6) ديوان البحتري، ج 1، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 234.

(7) ينظر: العمدة من ص256 إلى ص263. وخصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 213، وص217، وص 220.

1. 1. 1. التلويح: كنايةٌ تتعدّد فيها الوسائلُ المساعدةُ على ربطِ الدّالِ بالمدلول، وهو أظهرُ أنواعِ الكنايةِ، وأقربها مأخذا من حيث يقوم على وسائط كثيرةٍ واضحةٍ تربط الدّالَ بالمدلول، وهذه الوسائطُ لا يصعب استعراضُها في الذّهن بمجرّدِ قراءةِ لفظِ الكنايةِ[1].

1. 1. 2. الإشارة: دالٌّ غامضٌ بصفةٍ عامة، وهي درجةٌ من الكنايةِ تتميّزُ بقلّةِ الوسائط، وبالوضوحِ النّسبي[2].

1. 1. 3. الرّمز: وهو درجةٌ من الكنايةِ تتميّز بقلّةِ الوسائط، وخفاءِ المدلول[3]. وأصلُ الرّمزِ الكلامُ الخفيُّ الذي لا يكادُ يُفهم، ثمّ استعمل حتى صار الإشارة[4]. قال تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَٱذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِٱلْعَشِيِّ وَٱلْإِبْكَٰرِ﴾[5].

وسنطلق لفظَ الرّمزِ في هذه الدراسة على كلّ كنايةٍ استعملها الشاعرُ، وقامت على لفظٍ أو عبارةٍ الرّمزُ بها متعارفٌ عليه، أو مصطلحٌ عليه[6].

1. 2. الكنايةُ في القصيدة:

لقد حفلت هذه القصيدةُ بالكنايات؛ إذ أحصينا سبعاً وأربعين (47) كنايةً، وهي بذلك تحتلُّ الرّتبةَ الأولى بين صورِ القصيدةِ، بنسبةٍ تبلغ: 66,19 % من مجموعِ الصور البلاغيةِ، ونسبة: 52,80% من مجموعِ صورِ القصيدةِ (البلاغية والحقيقية).

وقبل أن ندرسَ بعضَ الكناياتِ نوردُ هذا الجدول الذي يُحدّدها، ويبيّن درجاتها وأنواعها:

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 213. وينظر: العمدة، ص 258.
(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 217.
(3) نفسه، ص 220.
(4) العمدة، 259.
(5) آل عمران / 41.
(6) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 220.

البيت	الكناية	درجتها	نوعها	المكني عنه
1	هل أبيتن ليلة بجنب الغضا؟	رمز.	عن موصوف	الوطن.
2	فليت الغضا	رمز.	عن موصوف	الوطن.
3	أهل الغضا	رمز.	عن موصوف	الوطن.
	لو دنا الغضا	رمز.	عن موصوف	الوطن.
	الغضا ليس دانيا	رمز.	عن موصوف	الوطن.
8	لله دري	إشارة.	عن صفة.	التحسر.
9	در الظباء السانحات	رمز.	عن صفة.	التشاؤم.
10	در كبيري	تلويح	عن موصوف	الوالدان.
11	در الهوى	إشارة.	عن صفة.	التحسر.
11	در لجاجاتي	إشارة.	عن صفة.	التحسر.
	ودر انتهائيا	تلويح	عن صفة	التعجب.
13	أشقر خنذيذ	تلويح	عن موصوف	الحصان.
14	عزيز عليهن ما بيا	تلويح	عن موصوف	الموت.
14	بأطراف الشعبة	تلويح	عن صفة.	الأرض.
17	يقر بعيني	تلويح	عن صفة.	الراحة.
	أن سهيل بدا ليا	رمز.	عن موصوف	الوطن.
18	إنني مقيم لياليا	تلويح.	عن صفة.	الموت.
19	قد تبين ما بيا.	تلويح.	عن صفة.	الموت.
20	خطا .. مضجعي	تلويح.	عن موصوف	القبر.
24	فقد كنت عطافاً، إذا الخيل أدبرت.	تلويح.	عن صفة.	الشجاعة.
24	سريعاً لدى الهيجا، إلى من دعانيا.	تلويح.	عن صفة.	النجدة.
25	قد كنت محموداً لدى الزاد والقرى.	تلويح	عن صفة	الجود.
25	عن شتم إبن العم والجار وانيا.	تلويح.	عن صفة.	عفة اللسان
26	في الوغى.	تلويح	عن موصوف	الحرب.
26	ثقيلاً على الأعداء.	تلويح	عن صفة.	حسن البلاء

البيت	الكناية	درجتها	نوعها	المكني عنه
26	غضباً لسانيا	تلويح	عن صفة	البلاغة
27	طوراً تراني في ظلال ومجمع	تلويح	عن صفة	التنعم
27	طوراً تراني، والعتاق ركائبا	تلويح	عن صفة	الترحال
28	تخرق أطراف الرماح ثيابيا	تلويح	عن نسبة	جسم الشاعر
30	طلقتماني بقفرة	تلويح	عن صفة	الموت غريبا
31	تقطع أوصالي	تلويح	عن صفة	الموت
	وتبلى عظاميا	تلويح	عن صفة	الموت
33	لا تبعد	تلويح	عن صفة	الموت
	أين مكان البعد ؟	تلويح	عن صفة	الموت
39	الحسون القياقيا	تلويح	عن موصوف	الأرض
40	المطيات المهاريا	تلويح	عن موصوف	النوق
45	فبلغن... أن لا تلاقيا	تلويح	عن صفة	الموت
46	بلغ أخي عمران بردي ومئزري	تلويح	عن صفة	الموت
46	بلغ عجوزي اليوم أن لا تدانيا	تلويح	عن صفة	الموت
47	سلم على شيخي	تلويح	عن موصوف	الوالدان
	بلغ كثيرا و ابن عمي و خاليا	تلويح	عن صفة	الموت
48	عطل قلوصي	رمز	عن صفة	الموت
49	أقلب طرفي فوق رحلي	تلويح	عن صفة	إدامة النظر
50	و بالرمل	رمز	عن موصوف	الوطن
51	وباكية أخرى	إشارة	عن موصوف	المحبوبة
52	عهد الرمل	رمز	عن موصوف	الوطن
	و لا بالرمل	رمز	عن موصوف	الوطن
المجموع	47			

وأهمُّ ما نُلاحظه من خلال هذا الجدول هو أن الكناياتِ عن صفة الموتِ وما يتعلق قد بلغت خمسَ عشرةَ (15) كنايةً، وأن الكناياتِ عن الوطنِ قد بلغت تسعا (09)، أي

إنهما تمثلان نسبة: 51,06٪ من مجموع الكنايات، ونسبة: 33,80٪ من مجموع الصور البلاغية. ولهذه النسبة دلالتها في تشكيل الصورة الكلية للمرثية التي تتمثل في ثنائية الموت والغربة.

ولنقم بدراسة بعض الكنايات في القصيدة:

1- التلويح:

منه ما جاء في البيت العاشر، والبيت السابع والأربعين:

10- وَدَرَّ كَبِيرَيَّ اللَّذَيْنِ كِلاهُمَا عَلَيَّ شَفِيقٌ، نَاصِحٌ، قَدْ نَهَانِيَا

47- وَسَلِّمْ على شَيْخَيَّ مِنِّيَ كِلَيْهِمَا، وَبَلِّغْ كَثِيراً وَابْنَ عَمِّي وَخَالِيَا

فلفظتا: كبيريّ وشيخيّ في هذين البيتين كناية عن الوالدين، وهي تلويح؛ لأنهما كنايتان قريبتا المأخذ.

ومن التلويح الكناية عن الحصان في البيت الثالث عشر:

13- وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرُّ عِنَانَهُ إِلَى الماءِ، لَمْ يَتْرُكْ لَهُ الدَّهْرُ سَاقِيَا

فقد ذكر صفتين من صفات الحصان، وهما الشُّقْرةُ، وهي لونه، كما وصفه بالفُحولة، فمن معاني كلمة خنذيذ الفحل[1]. وقد عددنا الكنايةَ ههنا تلويحاً لقُربها، فهي لا تحتاج إلى جهدٍ كبيرٍ لفهم المقصودِ منها.

ومن التلويح أيضاً ما جاء في البيت السابع عشر:

17- أقولُ لأصحابي ارْفَعوني لأنَّني يَقَرُّ بِعَيْنِي أَنْ سُهَيْلٌ بَدَا لِيَا

---

(1) ينظر: لسان العرب مادة: خنذ، ج 3، ص 489

فقوله: يَقرّ بعيني كناية عن صفة الرّاحة. وربّما يرجع قُربُ المأخذ في هذه الكناية إلى كونها من التعبيرات التي أشاع القرآنُ جريانها على الألسنة، قال تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَٰجِنَا وَذُرِّيَّٰتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَٱجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا﴾[1].

2- الإشارة:

ومن الكناية التي بلغت درجة الإشارة لله دري التي وردت في البيت الثامن، وتكررت بحذف شبه الجملة لله في الأبيات: التاسع، والعاشر، والحادي عشر.

ولفظة دَرّ في لغة العرب تعني اللّبن ما كان... وقالوا: لله درّك، أي لله عملك. يقال هذا لمن يُمدح ويُتعجب من عمله»[2].

والشاعرُ لم يستعمل هذه العبارة للمدح ولا للتعجب، وإنّما استعملها للتحسّر[3]. وهو بهذا الاستعمال يكونُ قد انزاح بالعبارة عن الاستعمال الذي ألفتِ العربُ تخصيصها به (المدح، والتعجّب)، فتحولت إلى إشارة.

ومن الإشارة أيضا تلك الواردةُ في البيت الحادي والخمسين:

51- فمنهُنّ أمّي، وابنتاها، وخالتي، وباكيـــةٌ أخرى تهيـــجُ البَواكيـــا

ففي: باكيةٌ أخرى إشارةٌ إلى امرأة. ولكن من هي هذه المرأةُ الباكيةُ التي تهيج البواكي؟ هل هي زوجته؟ أم هي ابنته؟ أم هي امرأةٌ يحبها ولا يريد الإفصاحَ عن اسمها؟ أم أنها امرأةٌ تُحبه، وهو يَقدّرُ ذلك الحبَّ، فيشير إليها ولا يُفصح عن اسمها؟

---

(1) الفرقان / 74.
(2) لسان العرب، مادة: درر، ج4، ص279.
(3) جمهرة أشعار العرب، هامش3، ص 269.

3- الـرمـز:

سبق أن عرّفنا الرّمزَ بأنه درجةٌ من الكنايةِ تتميّزُ بقلّةِ الوسـائطِ، وخفاءِ المدلول، وذكرنا أننا سنطلق لفظ الرّمزِ على كلّ كنايةٍ استعملها الشاعرُ، وقامت على لفظٍ، أو عبارةٍ الرّمزُ بها متعارفٌ عليه، أو مصطلحٌ عليه.

وقد استعمل الشـاعرُ بعضَ الكلمـاتِ استعمالا رمزيـا، فـ الغضا وسُهيل والرّمل استُعملت رمزا للوطنِ. وقد يقول قائلٌ بأن لا تعارُفَ، ولا اصطلاحَ على أنّ هذه الكلماتِ رمزٌ للوطن، كما تعارف المحدثون – مثلا– على استعمال لفظة الأم كرمزٍ للوطن. والحقيقةُ أن لا شيءَ يحدّد الاستعمال الرّمزيّ للكلمة، أو العبارة سوى السّياق الذي وُظّفت فيه. ثمّ إن الغضا و الرّمل متلازمان، فالغضا شجرٌ لا ينبُت إلاّ في الرّمل[1]. وكذلك سُهيلٌ فهو رمزٌ للوطنِ لارتباطه به؛ لأنه لا يُرى في خراسان، وإنما يُرى ببلده[2].

ومن الرّموزِ: الظباء السانحاتُ في البيت التاسع، وتَعطّل قلوصي في البيت الثامن والأربعين، وهما رمزان متعارفٌ عليهما. فـ الظباء السانحات رمزٌ للتشاؤم و التطيُّر. فقد كانت العربُ تتطيّرُ بالسّانح، ومنهم من يتشاءم بالبارح[3]. وتَعطيل القلوص رمزٌ أيضا متعارفٌ عليه عند العرب في الجاهلية؛ ليكون دليلا على موت صاحبها.

---

(1) لسان العرب، مادة: غضا، ج 15، ص 128. وخزانة الأدب، المجلد 2، ص 207

(2) خزانة الأدب، المجلد 2، ص 209.

(3) ينظر: لسان العرب، مادة: سنح، ج2، ص490 ـ 491.

ومن خلال هذا يبدو لنا:

1- أنّ الكنايةَ قد تصدّرت الصّورَ في هذه القصيدة، فتوظيفها بنسبة: 66,19 % من مجموعِ الصور البلاغيّةِ، ونسبة 52,80% من مجموعِ صورِ القصيدةِ (البلاغية والحقيقية) يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً في هذه المرثيّة.

2- أنها جاءت في خدمةِ الصّورةِ الكليةِ للقصيدة (ثنائية الموت والغربة).

2- المجاز المرسَل:

المجازُ المرسَلُ من المجازِ اللّغويّ، وهو مُختصٌّ باللّفظ[1]؛ إذ تُستعمل فيه الكلمةُ في غيرِ ما وُضِعت له في اللّغة، مع قرينةٍ تمنع إرادةَ المعنى الأصلي[2]، أي إنّه أسلوبٌ من الكلام قِوامُه الاستغناءُ عن اللّفظِ الأصليّ، والتعبيرُ عن المعنى بلفظٍ يدلُّ على معنىً آخرَ في أصلِ اللّغة، ولكنّهما مُتداعيان مُلتحمان[3].

والمجازُ المرسَلُ يَعمل على المحورِ النظمي، وهو يعتمد على عمليةٍ ذهنيةٍ ينتقي العقلُ فيها وحدةً معيّنةً من الوحداتِ التي يتضمّنها مفهومُ الكلمة[4]، بينما تعملُ الاستعارةُ على المحورِ الاستبدالي[5].

وأبرزُ ما يُميّزُ المجازَ المرسَلَ عن الاستعارة، كونها مبنيّةً على علاقةٍ واحدةٍ، هي علاقةُ التّشابُه بين طرفيها، بينما للمجاز المرسل علاقاتٌ كثيرةٌ؛ ولذلك سمّوه مُرسلاً، أي غيرَ مقيّدٍ بعلاقةٍ واحدة. ومن أبرزِ علاقاته: الجزئيّة، والكلّيّة، والمسبّبيّة، والسّببيّة، واعتبار ما كان، واعتبار ما يكون، والحاليّة، والمحليّة (المكانية)، والآليّة[6].

---

(1) أسرار البلاغة، ص227.

(2) نفسه، ص197. ومفتاح العلوم، ص 153.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 208.

(4) النظرية الألسنية، ص 80 – 81.

(5) نفسه، ص 80.

(6) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 250 – 260.

2. 1. المجاز المرسل في القصيدة:

وُظِّفَ المجازُ المرسلُ في هذه القصيدة أربعَ (4) مرّاتٍ، أي بنسبة 05,63٪ من مجموعِ الصورِ البلاغيّةِ. وهذا الجدولُ يحدّدُ مواضعَه، و علاقاتِه:

البيت	العبارة	العلاقة
18	يا صاحبي رحلي	المكانية
38	و عين و قد كان الظلام يجنها	الجزئية
42	سلمى على الريح	المكانية
42	أسقيت الغمام	السببية
المجموع	04	

والموضعُ الأولُ الذي وُظِّفَ فيه المجازُ المرسلُ كان في البيتِ الثامنَ عشرَ، في: يا صاحبي رحلي، فقد أضاف صاحبيه إلى رحله، لعلاقةِ المكانيّةِ، أي: يا صاحبيَّ في رحلي فالرّحلُ مصحوبٌ فيه غيرُ مصحوبٍ، وإنّما المصحوبُ هو الشاعر. قال الزمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ ءَأَرۡبَابٞ مُّتَفَرِّقُونَ خَيۡرٌ أَمِ ٱللَّهُ ٱلۡوَٰحِدُ ٱلۡقَهَّارُ﴾[1]: "يريد يا صاحبيَّ في السجن، كما تقول: يا سارق الليلة، فكما أنّ الليلة مسروقٌ فيها غيرُ مسروقة، فكذلك السجنُ مصحوبٌ فيه غيرُ مصحوبٍ، وإنّما المصحوبُ غيرُه، وهو يوسف عليه السلام"[2].

وفي البيتِ الثامنِ والثلاثين استُعملت لفظةُ عينٍ استعمالاً مجازيا لعلاقةِ الجزئيّةِ، وقُصد بها بَقرُ الوحشِ واسعاتِ العيونِ[3]، وهو استعمالٌ مألوفٌ لدى العربِ. قال زهير بن أبي سلمى (ت 13ق هـ) [من الطويل]:

---

(1) يوسف / 39.

(2) الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ط3، 1987، ج 2، ص 471.

(3) ينظر: شرح المعلقات السبع، ص136.

بها العِينُ والأرآمُ يمشينَ خِلفةً وأطلاؤُها ينهضنَ من كُلِّ مَجثِمِ[1]

وقد وظَّفَ المجازَ المرسلَ في البيتِ الثاني والأربعينَ مرتينِ: الأولى في: سَلِمي على الرَّيمِ، والثانيةُ في: أسقيتِ الغمامَ.

فالصورةُ الأولى مجازٌ مرسلٌ علاقتُه المكانيةُ؛ فقد ذكرَ المكانَ "الرَّيمَ"، أي القبرِ، وقصدَ صاحبَ القبرِ. أما العلاقةُ في الصورةِ الثانيةِ أسقيتِ الغمامَ، فهي السببيةُ؛ ذلكَ أنَّ السُّقيا تكونُ بالمطرِ، لا بالغمامِ المتسبِّبِ في المطرِ.

3- المجاز العقلي:

إذا كانَ المجازُ المرسلُ مجازاً لغوياً؛ لأنه مختصٌ باللفظِ، فإنَّ المجازَ العقليَّ مختصٌ بالجملةِ من الكلامِ[2]، وحدُّهُ "أنَّ كلَّ جملةٍ أخرجتَ الحكمَ المفادَ بها عن موضعِه من العقلِ لضربٍ من التأويلِ فهي مجازٌ"[3]، أي إنه إسنادُ الفعلِ، أو ما كانَ في معناه إلى غيرِ المسندِ إليه الحقيقيِّ، مع قرينةٍ مانعةٍ إرادةَ الإسنادِ الحقيقيِّ[4]. والقرينةُ قد تكونُ لفظيةً، وقد تكونُ غيرَ لفظيةٍ أي عقليةً، كاستحالةِ صدورِ المسندِ من المسندِ إليه[5]. وسُمِّيَ عقلياً؛ لإسنادِه إلى العقلِ دونَ الوضعِ[6].

ولعلَّ أهمَّ وظيفةٍ يؤدِّيها هذا النوعُ من المجازِ هي بعثُ الحياةِ في الجمادِ، وتحريكُ ما عادتُه السكونُ[7].

---

(1) نفسه، ص136.

(2) أسرار البلاغة، ص 208، وص 227.

(3) نفسه، ص 215. وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص28.

(4) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 210.

(5) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 34.

(6) نفسه، ص29.

(7) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 211.

3. 1. المجاز العقلي في القصيدة:

وقد وُظِّفَ المجازُ العقليُّ في هذه المرثيةِ بنسبة 02,81٪ من مجموعِ الصورِ البلاغية.

وقد ورد في موضعين: أولهما في البيتِ السّابع:

7- لَعَمْري لئِن غالَتْ خُراسانُ هامَتي	لَقَدْ كُنْتُ عن بابَيْ خُراسانَ نائيا

فقد نسبَ الفعلَ لغيرِ فاعله الحقيقي، فخراسانُ لم تغتل هامتَه، وإنما أُسند إليها الفعلُ، لا من بابِ الحقيقة. وقد يفهمُ البعضُ أن هذه الصورة استعارةٌ مكنيةٌ شُبِّهت فيها خراسانُ بالإنسانِ الذي يقتل، وحذِفَ المشبَّهُ به (الإنسان)، وأُبقي على ما يدلُّ عليه (غال). وهذا - لعمري - إفسادٌ لهذه الصّورة، وتشويهٌ لرونقها و جمالها؛ فالشاعرُ لم يقصد إلى تشبيه خراسانَ بالإنسانِ، وإنما قصد أن يُحمّلها مسؤوليةَ موته، فنسبَ إليها الفعلَ.

وقد يتبادرُ إلى أذهانِ الكثيرين أنها مجازٌ مرسلٌ علاقته المكانيّةُ، وليسَ الأمرُ كذلك؛ إذ لو كان، للزمَ أن يكونَ المقصودُ أهلَ خراسان، ولعلَّ خراسانَ ليسوا المتسبّبين في موته.

ولعلَّه من العجيبِ ألاّ يذكرَ الشاعرُ سببَ موته في رثائيته هذه؛ مّما فتح بابَ التأويلِ لدى الكثيرين ممّن رووا قصيدته[(1)].

---

(1) تضاربت الروايات في سبب موته، فروي أنه أصيب في الغزو بخراسان، وروي أنه مات في خان بخراسان فرثته الجان بهذه القصيدة وروي أن حيةً دخلت خفّه، فلما انتعله لدغته، فمات. ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 227. وأبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، المجلد 22، ص 323. وأبو علي القالي: ذيل الأمالي والنوادر، ص 135. وعبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، المجلد 2، ص 210 – 211.

ونرى أن أقربه إلى الحقيقة إن لم تكن الحقيقة بعينها أنه مرض فمات، وما يدعّمُ رأينا هذا أنه لم يذكر سبب موته، فلو مات بلدغة حيّة كما رُوي، لذكرها و لعنها. ولو أصيب في الحرب لذكر ذلك أيضا، وربّما جعل من وصاياه الكثيرة الأخذ بثأره. ولعلّ البيت السادس عشر يوحي بمرضه، ثم موته:

وَلَمّا تَراءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنِيَّتي	وَحَلَّ بِها جِسْمي، وَحانَتْ وَفاتِيا

وهذا المجازُ يكشفُ عن الصِّراعِ النَّفسيِّ الذي يعيشه الشاعرُ بين حبِّ الوطنِ والشوقِ إليهِ، وكراهيةِ الغُربةِ ومحاولةِ الفرارِ منها؛ فنسبَ هلاكه إلى خراسانَ التي تمثّلُ الغربة.

أمّا المجازُ العقليُّ الثاني، فنجده في البيت الثالث عشر:

13- وأشقرَ خِنذيذٍ يجرُّ عِنانَهُ   إلى الماءِ، لم يتركْ لهُ الدهرُ ساقيا

فقد نسب الفعلَ إلى الدَّهر، وهو ليس فاعلَه الحقيقي، ولم ينسبه إلى فاعله الحقيقي وهو الله تعالى. وهذه الصّورةُ كثيرةٌ في كلام العرب.

قال هُدبةُ بنُ الخَشْرَم (ت 50 ق هـ) [من الطويل]:

ولا تَنكِحي - إنْ فرّقَ الدهرُ بيننا -   أغمَّ القفا والوجهِ ليسَ بأنزعا(1)

وقال متمّمُ بن نُويرةَ اليربوعي (ت 30 هـ) [الطويل]:

ولستُ إذا ما الدهرُ أحدثَ نكبةً،   بالوثِ زوّارِ القرائبِ، أخضعا(2)

وقال لبيد بن ربيعة (ت 41 هـ) [من الطويل]:

فلا جَزَعٌ إن فرّقَ الدهرُ بيننا   وكلُّ فتىً يوماً بهِ الدهرُ فاجعُ(3)

---

(1) الصاحبي في فقه اللغة، ص 140.

(2) جمهرة أشعار العرب، ص 268.

(3) الشعر والشعراء، ص 184.

وعلى الرّغم من أنّ الصورةَ مألوفةٌ في كلامِ العربِ، إلّا أنها اكتسبت إيحاءً خاصّاً في السّياق الذي وردت فيه، فمجيئُها بعد صورةِ الجوادِ المنكوبِ في فارسه، وهو يجرُّ عنانَه يريدُ أن يروّي ظمأه، يعطيها شحنةً عاطفيّةً قويّةً، تجعلُ القارئَ يعتبُ على هذا الدّهرِ الذي لم يرحم هذا الحصانَ المسكين.

المبحث الثالث

السمات الأسلوبية في الصورة الحقيقية

1- الصورة الحقيقيّة:

قرّر علماءُ البلاغة قديمًا أنّ "المجازَ أبلغُ من الحقيقة"[1]. وارتبطَ مفهومُ الصورةِ الفنّيّةِ لدى أغلبِ المحدثينَ به، فقد اعتنوا بالخيال أكثرَ من غيرِه؛ إذ لم تُذكر الصورةُ عندهم إلاّ مقرونةً به، فهو عمودُ الصّورةِ الأدبيّةِ عندهم لا يعرفون غيرَه، ولا تجدُ الحقيقةُ مكانَها "عندهم بجانب الخيال إلاّ عند القليل منهم"[2]. فالبلاغيون الجُددُ يقصرون البلاغةَ على الاستعارة والكناية[3]، بيد أنّ الصورةَ في حقيقتها "ترتبط بكلِّ ما يُمكن استحضارُه في الذّهن من مرئيات"[4]. ولذلك دعت كارولين سبرجيون إلى أن "ننظرَ إلى لفظةِ صورةٍ على أساس أنّها تتضمّنُ كلَّ صورةٍ خياليّةٍ مهما كان مصدرُها"[5].

وإذا كانت الصورةُ من أهمِّ عناصرِ الجمالِ في الشّعر، فإنّ "الأثرَ الجمالي قد يوجد في نظمٍ مجرّدٍ عن الخيال، وفي صورةٍ تعتمدُ على الحقائق؛ لأنه يوجد فيها من الجمال والرّوعةِ ما يقوم مقامَ الخيال"[6]. فالصورةُ الحقيقيّةُ إذن قد "تُنافسُ المجاز"[7]. وهناك مقولةٌ تنصُّ على أنّه: «كلّما قربَت اللغةُ من وضعها البدائيّ، كلّما كانت تصويريّة». ونتيجةً لهذه المقولة، فنحن كلّما اقتربنا - تاريخيًا - من النصوصِ الفنّيّةِ حديثةِ العهدِ ببكارةِ اللغةِ الأولى، وجدنا التصويرَ فيها أغلبَ من التّجريدِ العقليّ؛ ولذلك تكثر النّماذجُ التّصويريّةُ في الشّعرِ العربيِّ

---

(1) ينظر: دلائل الإعجاز، ص 82. والعمدة، ص 223. الإيضاح في علوم البلاغة، ص 310.

(2) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 83.

(3) دليل الدراسات الأسلوبية، ص 71.

(4) الشعر العربي المعاصر، ص 141.

(5) دليل الدراسات الأسلوبية، ص 64.

(6) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 83.

(7) الصورة الأدبية، ص 187.

في مرحلة ما قبل الإسلام[1]، دون أن يعتمد فيه التصويرُ - بالضرورة - على الوسائل البلاغية[2]. فقد كان الشاعرُ القديمُ غالبا ما يؤثر التعبيرَ قليلَ الصورِ؛ لأنه يهدف إلى إمتاع العقل أكثرَ من إمتاع الخيال[3].

1. 1. الصورةُ الحقيقية في المرثية:

ومرثيةُ مالكِ بن الرَّيب هذه التي تعود إلى سنة ستين (60) هجرية، حافلةٌ بالصور الحقيقية. وقد أحصينا (18) صورةً حقيقيةً، أي بنسبة: 20,22% من مجموع الصوَرِ البالغ تسعا وثمانين (89) صورةً. وهذا الجدولُ يحدّد تلك الصور الحقيقية:

البيت	الصورة	البيت	الصورة
01	أرعى القلاصَ النواجيا	23	خذاني، فجرّاني ببردي إليكما
04	أصبحتُ في جيش ابن عفان غازيا	30	خلّفتماني بقفرةٍ، تهيلُ عليّ الريحُ فيها السوافيا
05	التفتُّ ورائيا	34	أقلّبوا عني، وخلّفتُ ثاويا
06	تقنّعتُ منها أن أُلامَ ردائيا	35	وأصبح مالي لغيري وكان المالُ بالأمس ماليا
08	يومَ أتركُ طائعاً بنيَّ بأعلى الرقمتين وماليا	37	القومُ حلّوها جميعاً، وأنزلوا لها بقراً حُمَّ العيون سواجيا
13	والنفس غليلةٌ بحرّ عطشه إلى الماء	38	ينفضُ الخزامى نورَها والأقاحيا
16	صريعٌ على أيدي الرجال بقفرةٍ يسوّون قبري	40	غضبَ الركابُ بين عنيزةٍ وبولان
20	هيّئا لي القبرَ والأكفانَ، ثم ابكيا ليا	43	ترى جدثاً قد جرّتِ الريحُ فوقه غباراً
21	وردّا على عينيّ فضلَ ردائيا	50	بنسوةٍ لو شهدنني، بكين
المجموع	18		

(1) يمكن تعميمُ الحكمِ على الشعرِ الإسلاميِّ والأمويِّ؛ فهو في أدواته الفنية أقربُ إلى الشعر الجاهلي.

(2) الصورة في الشعر العربي، ص27

(3) الصورة الأدبية، ص 186

ولنقم بتحليل بعض تلك الصورِ الحقيقية، ومنها تلك التي في البيت الخامس:

5- دعاني الهوى من أهلِ وُدّي وصُحبتي بِذي الطَّبَسَيْن، فالتفتُّ ورائيا

جاءت هذه الصورةُ الحقيقيّةُ ردَّ فعلٍ على صورةٍ بلاغيّةٍ سابقة: دعاني الهوى، وقد جسّدت لنا حركةَ الشاعرِ وهو يلتفتُ بسرعةٍ. ويبرزُ لنا التفاعلُ في السياقِ بين الصورتين البلاغيّةِ والحقيقيّة؛ فالثانيةُ نتجت عن الأولى.

وفي البيت السادس:

6- أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرةٍ تقنّعتُ منها، أن أُلامَ، ردائيا

وهي صورةٌ حقيقيّةٌ صوّرت لنا الشاعرَ، وهو يسترُ زفرتَه الحارّةَ المنبعثةَ من أعماقِ أعماقه، تلك الزّفرةَ التي أجاب بها الهوى لمّا دعاه. وهذه الصورةُ تكشفُ لنا عن رقّةِ شعورٍ، ورهافةِ حسٍّ، وفي الوقتِ نفسه تنمُّ عن كبرياء وأنفة. فمن قال إنّ الهوى لا يغلب الرّجال؟! إنّه يفعلُ بهم ما يفعل! ولكنهم يستحيون أن تظهر عليهم علاماتُ الخضوع.

وفي البيت الثالث عشر:

13- وأشقرَ خِنذيذٍ يجرُّ عِنانَه إلى الماء، لم يتركْ لَهُ الدهرُ ساقيا

لعلّ هذه الصّورةَ أكثرُ الصّورِ تأثيراً في القصيدةِ كلّها؛ فهي تنمُّ عن إحساسِ فارسٍ نبيلٍ يسقطُ صريعاً، وها هو جوادُه الذي كان مُعزّزاً يجرُّ عنانه متثاقلاً، يريدُ أن يُطفئَ ظمأه، ولا يجدُ من ينزعُ عنه لجامه. فإن كنّا لا نأسى للفارسِ الصّريع، أفلا نأسى لهذا الجوادِ الأصيل؟!

ومن الصور الحقيقية الصورتان الواردتان في البيت العشرين والحادي والعشرين

20- وقوما، إذا ما استُلَّ روحي، فهيّئا	لِيَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا
21- وخطّا بأطرافِ الأسنّةِ مضجعي،	وردّا على عينيَّ فضلَ ردائيا

في هذين البيتين تصويرٌ لمراسم الدفن، من حفر القبر، وتهيئة الكفن.. إنها صورةٌ جنائزيةٌ حزينةٌ، وما يزيدها حزناً طلبُه من رفيقيه أن يبكياه، فكأنّه يستجديهما البكاء، فهو هنا غريبٌ لا أحد يبكيه!

وفي البيت الثالث والعشرين:

23- خذاني، فجرّاني ببُردي إليكما، | فقد كنتُ قبل اليوم، صعباً قياديا

ألا تبعثُ هذه الصورةُ على الحزن والأسى، ونحن نرى الفارس العزيزَ ذليلاً يُجرُّ من ثوبه جرّاً، وقد كان صعبَ المراس بالأمس القريب؟

وفي البيت الرابع والثلاثين:

34- غداةَ غدٍ، يا لهفَ نفسي على غدٍ، | إذا أدلجوا عني، وخُلّفتُ ثاويا

تحملُ هذه الصورةُ الحسرةَ والخوفَ، والفزعَ من المجهول؛ وقد سُبقت بعبارةٍ تدلُّ على ذلك "يا لهفَ نفسي" فالرّفاقُ قد ساروا ليلاً تحت جُنحِ الظّلام، وها قد بقيَ وحدَه غريباً بقفرةٍ.

ومن هذا التحليل لهذه الصور الحقيقية يبدو لنا أنه قد كان لها دورٌ بارزٌ في تشكيلِ الصورة الفنية في هذه المرثية. لقد كانت صورا تقطرُ ألما وحزنا، فكان لها الدورُ الأبرزُ في تلوين الصورة الفنية بلونِ الحزن، أكثرَ من التشبيهاتِ ومعظمِ الاستعارات؛ ولذلك يحقّ لنا أن نقول بأنّ الصورةَ الحقيقيةَ في هذه المرثية قد قامت بدورٍ واسمٍ الأدبيّة؛ فتأثيرُ، وجمالُ الصورة الفنية في هذه البكائية يرجع بقدرٍ كبيرٍ إلى الصّورة الحقيقيّة.

الفصل الثاني

الصورةُ الكليّةُ: عناصرُها، وخصائصُها ووظائفُها

المبحث الأول

عناصر الصورة الكلّية

مفهومُ الصّورة الكليّة:

قديما قال السّكّاكي: "إن إدراكَ الشيءِ مجملا أسهلُ من إدراكِه مفصّلا"[1]. ويؤكّد المحدثون المهتمون بدراسةِ الصورةِ الفنّيةِ في الشّعر على ضرورةِ النظرِ إلى جملةِ القصيدةِ، لا إلى أبياتها مفردةً، بل هي صورةٌ كلّيةٌ عامّةٌ تُعبّرُ بمجموعها عن نفسيّةِ الشاعر"[2].

فالصورةُ الكليّةُ في الشعرِ تتشكّلُ من مجموعِ الصورِ الجزئيّةِ، فهي صورةٌ كبيرةٌ ذاتُ أجزاء.

وإذا كانت الصورُ الجزئيّةُ التي تُشكّلُ في مجموعها صورةً كليّةً تسهم في تعريفنا بمعاناةِ الشاعرِ، إلاّ أنها لا تصنع ذلك مفردةً، بل بتآزرها مع غيرها من الصّورِ وتفاعلها الناجح مع السياق[3]، وبذلك تنتج صورةً جديدةً كلَّ الجدّة[4]. وتقوم فيها الصورُ الجزئيّةُ مقامَ الألوانِ والخطوط في الرسم[5].

---

(1) مفتاح العلوم، ص 149.

(2) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 99. وينظر: النقد الأدبي الحديث، ص440.

(3) الصورة الشعرية، ص 194. والنقد الأدبي الحديث، ص442.

(4) نفسه، ص 442.

(5) نفسه، ص 440.

وممّا يُساعد على تكوين الصورةِ الكليّةِ وحدةُ الموضوعِ، والوحدةُ العضويةُ في

القصيدة. وإذا كانت وحدةُ الموضوعِ ميزةً اتّسم بها الشعرُ الحديثُ إلاّ أنّ بعضَ شعرِ

القديم التزمها، فحقّق الصورةَ الكليّةَ[1] إلاّ أنه لا يُمكنُ بحالٍ الادّعاءُ بأنه تتوفّرُ فيه الوحدةُ

العضويّة؛ فهو شعرٌ غنائيٌّ في جوهرِه. وإذا كان الشعرُ غنائياً، فالوحدةُ الفنيّةُ هي أقربُ إلى

من الوحدةِ العضويّة؛ لصعوبةِ بناءِ التجربةِ الشعريّةِ عند الشاعرِ بناءً عضوياً كبناءِ الأعضاءِ

في الجسد[2].

إن مرثيّةَ مالكِ بنِ الرَّيبِ حقّقت وحدةَ الموضوعِ، فهل تحقّقت فيها الوحدةُ الفنيّةُ

أو قل: هل قامت فيها صورةٌ كليّةٌ؟

وسنقوم في هذا الفصلِ بدراسةِ عناصرِ الصورةِ الكليّةِ[3]، وخصائصِها، ووظائفِها.

إن الصورةَ الكليّةَ في هذهِ المرثيّةِ هي لوحةٌ فنيّةٌ حزينةٌ، محورُها الأساسُ ثنائيةُ الموتِ

والغربةِ. وهي تتكوّنُ من ثلاثةِ مشاهدَ:

المشهدُ الأولُ: الماضي المشرق.

المشهدُ الثاني: الحاضرُ الجنائزيُّ الحزين.

المشهدُ الثالثُ: المستقبل، وهو قسمان:

- مستقبلٌ جنائزيٌّ (خارجيٌّ يتصوّرُه الشاعرُ، ولا يُشاركُ فيه).

- مستقبلٌ مجهولٌ مخيفٌ مفزعٌ.

وقد تآزرت عناصرُ متعدّدةٌ لتشكيلِ تلكَ الصّورةِ الفنّيةِ الجنائزيّةِ الحزينةِ، أهمها

(الموسيقى الخارجية والداخلية، والصور الجزئية، واللّفظ الموحي، والعاطفة والشعور).

---

(1) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 195 - 196.

(2) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 30.

(3) لن نبحث في مصادر الصورة الجزئية، فهي معروفة لا تتجاوز حدود البيئة العربية البدوية. فالشاعر يختار من الصور ما كان قويّ العلاقة بنفسه، أو راسبا في اللاشعور. ينظر: الصورة الأدبية، ص58. وقال ابن طباطبا: «واعلم أن العرب أودعت من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت بها معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست أوصافهم تعدو ما رأوه منهما وفيهما». عيار الشعر، ص 15

أولاً: الموسيقى الخارجية والداخلية[1]

عدّ حازمٌ القرطاجنيُّ الإيحاءَ في الوزن من عناصرِ التخييل في الشعر[2]. وفي الحقّ إن الموسيقى والكلمةَ المعبّرة تشكّلان أهمَّ العناصرِ في الصورةِ الشعرية، حتى إن القارئَ لا يكاد يُفرّقُ بين ما يرجع إلى الموسيقى، وما يرجع إلى الكلمة في جمالِ القصيدة[3].

إنّ الموسيقى بقسميها: الخارجية والداخلية في الشعرِ ليست ضرباً من الترَف، فكما أنها تسهم في صناعة التلاحُم بين الموضوعِ، والعواطفِ والمشاعرِ، فهي تقوم بدورٍ أساسيٍ في تكوين الصورة الفنية[4].

وقد أسهمت كلٌّ من الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخليّة في تكوينِ الصّورةِ الفنية في هذه القصيدة.

أ- الموسيقى الخارجية: وهي تلك الموسيقى الناتجة عن الوزن والقافية.

1- الوزن: اختار الشاعرُ المحتضرُ وزنَ الطويل مقبوضَ العروضِ والضربِ لرثاء نفسه. وهذا الوزن إذا سلمت تفاعيلُه من الزحاف وفّر للشاعر مئةً وأربعين صوتا تُشكّل ثمانيةً وعشرين مقطعاً صوتيا؛ ليُصوّرَ فيها جزعه من الموت، وحُرقةَ شوقه إلى موطنِه وأهله، وهو يُصارعُ الموت غريباً عن الأوطان، بعيداً عن الأهل والخلاّن. كما أنّ هذا الوزن يُبيحُ له عروضةً مقبوضةً وجوبا، وضرباً جائزَ القبض. والقبضُ مناسبٌ للدّلالة العميقة في النص، المتمثّلةِ في الموت وقبض الرّوح[5].

وقد مرّت ملاحظتنا سلامةَ تفعيلاتِ مطلعِ القصيدة، وتفعيلاتٍ مقطعها من الزحاف في الحشو مما أسهمَ في رسمِ صورةِ الشوقِ المبرّحِ للوطن، وتمنّي الميتِ فيه، ولو ليلةً واحدةً قبلَ الرّحيل الأبدي.

---

(1) سبق أن درسنا في الباب الأول السماتِ الأسلوبية في الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية، وتفاديا للتكرار غير المفيد سنقتصرُ ههنا على السماتِ الموسيقيّة التي لها دورٌ في تشكيل وتكوين الصورة الفنية في هذه القصيدة.

(2) منهاج البلغاء، ص 89.

(3) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، (د ت)، ص 332.

(4) ينظر: بناء الصورة الأدبية في الشعر، ص 241.

(5) (المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب)، ص 32.

2- القافية: جاءت قافية القصيدة مؤسسة، مطلقة، وظّفت الياء رويًا لها. وقد أسهمت الياء، وهي آخر حروف الهجاء في تصوير آخر لحظات عمر الشاعر.

وميل أصوات القافية إلى الجهر والإسماع، قد أسهم في رسم صورة الحزن المخيّمة على القصيدة؛ فقد بلغ عدد الأصوات المجهورة في قوافي القصيدة تسعاً وعشرين ومائتي(229) صوت مجهور، أي ما يُشكّل نسبة: 88,07٪ من أصوات القوافي.

ومما يزيد صورة البكاء وضوحا في القافية وقوع الألفاظ الموحية بالموت قوافي لهذه المرثية، ومنها: باكيا التي تكررت مرتين، ابكيا ليا، وبواكيا التي تكررت مرتين، ووفاتيا، وبلى عظاميا، والعظام البواليا...

ب- الموسيقى الداخلية: كان للموسيقى الداخلية دورٌ أكبر من دور الموسيقى الخارجية في تكوين وتشكيل الصورة الفنية في هذه المرثية.

1- دورُ الصوتِ المعزول في تشكيلِ الصورةِ الفنيّة: من الظواهر الصوتيّة التي أسهمت في تكوين الصورة الفنيّة في هذه المرثيّة، زيادةً على دورها الإيقاعي:

1-1 طغيانُ الأصواتِ اللّيّنة، وشبه اللّيّنة: وهي كلّها أصواتٌ مجهورة؛ إذ بلغت نسبة: 60,10 ٪، مما أكسب القصيدة قوّة إسماعٍ كان لها دورٌ في رسم صورة الحزنِ والأسى، والبكاء والعويل، فلا عويلَ دون صوتٍ مسموع؟

2-1 اختيارُ صوتِ الرّاء: لقد اختيرَ هذا الصوتُ المتميّزُ بصفةِ التكرار؛ لرسمِ صورٍ تتكرّرُ فيها الحركة، أو لرسم مشاهد مكرّرة، كما في البيت الثالثِ والعشرين:

23 - خُذاني، فجُرّاني بِبُردي إليكما، فقد كُنتُ، قبلَ اليوم، صَعباً قِياديا

فإنّ اختيارَ لفظة بُرْدي بدل لفظة ثوبي، جعل الرّاء تصوّر بصفتها المميّزة - التكرار - فعلَ الجرّ الذي قد يمتدّ مسافة طويلة، وهي بذلك أسهمت في رسم الصّورة الحزينة للفارسِ المغوارِ يُجرّ من ثوبه مُهانا، وهو لا يملكُ حولاً ولا قوّة.

1-3 التنوين: وظّفَ التنوينُ اثنتين وخمسين مرّةً (52) في هذه البكائيّة، بنسبة: 23,31% من أصواتِ النون في القصيدة. وقد أسهم بصفته المميّزة الغنّة في تلوين صورة الحزن بتلك الصفة. ونذكّر بالتنوين الذي تكرّر في خمسة أبياتٍ متتالية (24، و25، و26، و27، و28): (عطّافاً، سَريعاً، عموداً، صبّاراً، ثقيلاً، غضباً، وَطوَراً، ظلال ومَجْمعٍ، وَطوَراً، وطوراً، رحًى مستديرة)، فقد أسهم هذا التنوينُ المتكرّر بشكلٍ واضحٍ في رسم صورة البكاء على تلك الصفاتِ المفقودة بموتِ الشاعر.

2- دورُ الصوتِ في إطارِ اللفظِ في تشكيلِ الصورةِ الفنّيّة:

وقفنا في المبحث الثاني من الفصل الثاني من الباب الأول على الدور الذي أدّاه الصّوتُ في إطارِ اللفظ في تشكيلِ الموسيقى الداخليّة للقصيدة. ونقف ههنا على إسهامه في تشكيل الصورة الفنّيّة في هذه المرثية، وسنكتفي بالوقوف على دور التكرار، ودور المقابلة.

2-1 التكرار: تكرار لفظتي 'الغضا' و'الرّمل': لقد وظّف الشاعرُ هاتين الكلمتين بكونهما رمزاً للوطن، حيثُ إنّ لفظة الغضا تكرّرت ستَّ مرّاتٍ في الأبياتِ الثلاثة الأولى، أمّا لفظةُ 'الرّمل'، فقد تكرّرت ثلاث مرّاتٍ في الأبياتِ الثلاثة الأخيرة. وهذا التكرارُ يُسهم في رسم صورة الوطن، فيجعلنا نتخيّله بغضاه، ورمله، وخاصّةً إذا ما علمنا بأنّ شجرَ الغضا لا ينبتُ إلا في الرمل[1].

- تكرار 'قد كنتَ' و'وطورا تراني': فقد تكرّرت عبارة 'قد كنت' ثلاث مراتٍ في الأبيات (24، و 25، و 26)، أمّا عبارةُ 'وطورا تراني'، فقد وُظّفت ثلاث مراتٍ في البيتين (27 ، و 28). وقد كان لهذا التكرارِ - زيادةً على دوره في بناء الموسيقى الداخلية- إسهامٌ كبيرٌ في عرض مشاهد الماضي، وصوره المشرقة، خاصّةً لمّا اقترنت العبارةُ الثانيةُ بفعل الرؤية 'تراني'.

- تكرار مادة 'ب ك ى': وقد رأينا تكرارَ هذه المادةِ عشرَ مراتٍ، فأدّت دوراً كبيراً في رسم صورة المأتم.

---

(1) لسان العرب، مادة: غضا ج15، ص 128.

2-2 المقابلة: أسهمت المقابلةُ بنوعيها: اللغوية، والسياقية في بناءِ الصورة الفنية.

ومنها المقابلةُ اللغويةُ التي وردت في البيت الرابع:

4- ألم ترني بعتُ الضلالةَ بالهدى، وأصبحتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا؟

وقد أسهمت في مقابلةِ صورةِ الماضي بالحاضر، فكأننا نرى الشاعر ضالاً قاطعَ طريقٍ، ثمّ ها هو يُجاهد في سبيلِ الله. وممّا جعل الصورةَ واضحةً أنها سُبقت بفعل الرؤية.

كما نرى أيضا إسهامَ المقابلةِ السياقية في تشكيلِ الصورة الفنية، ومنها تلك الواردة في البيت الثالث والعشرين:

23- خذاني، فجرّاني ببُردي إليكما ... فقد كنتُ، قبل اليوم، صعباً قياديا

وقد جسّدت هذه المقابلةُ السياقيةُ صورتين متقابلتين: الأولى حاضرةٌ تُصوّرُ - في أسىً عميقٍ- عجزَ الشاعرِ، وانقيادَه التامّ لصاحبيه يجرّانه جرًّا، أما الثانية، فماضيةٌ حيثُ كان يصعُبُ اقتيادُه.

ثانيا: الصور الجزئية[*]:

جرت العادةُ أن يُقسّمَ الدارسون القصيدةَ إلى أفكارٍ رئيسةٍ، على اعتبارِ أنّ الشاعرَ يُعبّر عن مجموعةٍ من الأفكارِ التي تُشكّل بدورِها فكرةً عامة.

وإذا أخذنا بآراءِ الذين يرون الشعرَ إنما هو التفكيرُ بالصور[1]، وأنّ القصيدةَ في حقيقتها ليست هي الموضوعَ، بل إنّ الموضوعَ هو أتفهُ عناصرِها[2]، وجدنا مرثيّةَ مالكِ بنِ الرّيبِ تمثّلُ لوحةً متكاملةً، إنها مأساةٌ محورُها ثنائيةُ الموتِ و الغربةِ. وسبق أن ذكرنا في بداية هذا البحث أنها تتكوّنُ من ثلاثة مشاهد:

---

(1) النظرية الألسنية، ص 80.

(2) قضايا الشعر المعاصر، ص 243.

المشهدُ الأوّلُ: الماضي المشرق.

المشهدُ الثاني: الحاضرُ الجنائزيُّ الحزين.

المشهدُ الثالثُ: المستقبل، وهو قسمان:

- مستقبلٌ جنائزيٌّ (خارجيٌّ يتصوّره الشاعرُ، ولا يُشاركُ فيه).
- مستقبلٌ مجهولٌ مخيفٌ، مفزع.

وإذا ما نحن تتبّعنا حركةَ الصّور الجزئيّةِ في القصيدةِ، وجدناها تتألّفُ لتكوّنَ كلُّ مجموعةٍ من الصورِ الجزئيّةِ شريحةً، ثمّ تتألّفُ مجموعةٌ من الشرائحِ لتشكّلَ مشهداً، ثم تتألّفُ المشاهدُ فتشكّلُ الصّورةَ الكليّةَ في القصيدة.

الشرائح[1] التي تشكّلُ مشاهدَ الصورة الكليّة:

الشريحة الأولى: الأبيات (1 إلى 3): الشوق والحنين إلى الوطن.

الشريحة الثانية: الأبيات (4 إلى 7): الانتقال من حالٍ إلى حال.

الشريحة الثالثة: الأبيات (8 إلى 11): التأسّف والتحسر على الحاضر.

الشريحة الرابعة: الأبيات (12 إلى 23): مصيبة الموت والغربة.

الشريحة الخامسة: الأبيات (24 إلى 28): الماضي المشرِق.

الشريحة السادسة: الأبيات (29 إلى 33): الانتقال من الحاضر إلى المستقبل.

الشريحة السابعة: الأبيات (34 إلى 35): الجزَع من المستقبل.

الشريحة الثامنة: الأبيات (36 إلى 40): بين الماضي والحاضر.

الشريحة التاسعة: الأبيات (41 إلى 52): وصيّةُ الهالكِ ومراسمُ المأتم.

---

[1] أخذ هذا المصطلح من دراسة: خشير قويبي: البنيوية والعمل الأدبي - دراسة بنيوية شكلانية - (المرثية مالك بن الريب)، مطبعة موساوي، سطيف، الجزائر، ط1، 2001، ص 53. أخذنا من هذه الدراسة المصطلح، وحسب، وقد اختلفنا في تقسيم النص إلى شرائح، واختلفنا في منهج الدراسة.

تحليل الشرائح:

الشريحة الأولى: الشوق والحنين إلى الوطن.

1- ألا ليتَ شعري، هل أبيتنَّ ليلةً   بجنبِ الغضا، أزجي القِلاصَ النواجيا
2- فليتَ الغضا لم يقطع الركبُ عرضَهُ،   وليتَ الغضا ماشى الركابَ لياليا
3- لقد كان في أهل الغضا، لوْ دنا الغضا،   مزارٌ، ولكنَّ الغضا ليسَ دانيا

تتشكلُ هذه الشريحةُ من صورٍ يعودُ بها الشاعرُ إلى الماضي. وينتقل بها من مكانٍ إلى آخر، من الغربة إلى الوطن. وهي تلتهب شوقًا وحنينًا إلى الوطن، يتمنى المبيت فيه ولو ليلةً واحدةً، يُزجي النوقَ كما كان يفعلُ لمّا كان مُقيمًا فيه، يعيش أجملَ أيامه، يتمتّع بعنفوان شبابه. ويتجاوز الشوقُ الواقعَ إلى المستحيل، لمّا يتمنى انتقال الوطن مع الركبِ المسافر.

الشريحة الثانية: الانتقال من حالٍ إلى حال.

4- ألمْ ترني بعتُ الضلالةَ بالهدى،   وأصبحتُ في جيشِ ابنِ عفان غازيا
5- دعاني الهوى من أهلِ وُدّي وصُحبتي،   بذي الطَّبَسَين، فالتفتُّ ورائيا
6- أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرةٍ،   تقنّعتُ منها، أن ألامَ، ردائيا
7- لعَمْري لئن غالتْ خراسانُ هامتي   لقد كُنتُ عن بابَيْ خراسانَ نائيا

تنقلنا صورُ هذه الشريحةِ من الماضي إلى الحاضر، ومن الوطن إلى الغربة، إنه الانتقال الطارئ على حياة الشاعرِ، حيث يتحوّلُ من قاطعِ طريقٍ إلى غازٍ في سبيلِ الله. هذا الانتقالُ الذي كان نهايته الموتُ بخراسان. ولا تخلو هذه الشريحةُ من صورِ الشوقِ المبرِّحِ إلى الوطن؛ فهوى الأحبّةِ يدعوه من بعيدٍ، فيلتفتُ وراءه، ويجيبُه بزفرةٍ حرّى، تصعّدُ من أعماقِ أعماقِه، لكنه يُخفيها خشيةَ اللّومِ والسخرية.

الشريحة الثالثة: التأسّفُ والتحسّرُ على الحاضر.

8- فلله دري يومَ أتركُ طائعاً / بنيّ بأعلى الرقمتين، وماليا

9- ودرُّ الظباءِ السانحاتِ عشيةً، / يخبّرنَ أني هالكٌ من ورائيا

10- ودرُّ كبيريَّ اللذين كلاهما / عليَّ شفيقٌ، ناصحٌ، قد نهانيا

11- ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابَهُ، / ودرُّ لجاجاتي، ودرُّ انتهائيا

ومن صور هذه الشريحة هو الحاضر، وفيها تأسّفٌ وتحسّرٌ على تركِ الولدِ والمال، والوالدين الكبيرين اللذين كلّهما رحمةٌ به، أعياهما نصحه.

الشريحة الرابعة: مصيبةُ الموتِ و الغربة.

12- تذكّرتُ من يبكي عليّ، فلم أجِدْ / سوى السيفِ والرمحِ الرُّدينيِّ باكيا

13- وأشقرَ خنذيذٍ يجرُّ عنانَهُ / إلى الماءِ، لم يتركْ لَهُ الدهرُ ساقيا

14- ولكنْ بأطرافِ السُّمَيْنةِ نسوةٌ / عزيزٌ عليهنَّ، العشيّةَ، ما بيا

15- صريعٌ على أيدي الرِّجالِ بقفرةٍ / يسوّونَ قبري، حيثُ حُمَّ قضائيا

16- ولمّا تراءتْ عند مروٍ منيّتي / وخلّ بها جسمي، وحانتْ وفاتيا

17- أقولُ لأصحابي ارفعوني لأنّني / يقرُّ بعيني أن سهيلٌ بدا ليا

18- فيا صاحبي رحلي دنا الموتُ فانزلا / برابيةٍ، إنّي مقيمٌ لياليا

19- أقيما عليَّ اليومَ، أو بعضَ ليلةٍ، / ولا تعجلاني قد تبيّنَ ما بيا

20- وقوما إذا ما استلَّ روحي، فهيّئا / ليَ القبرَ والأكفانَ، ثمّ ابكيا ليا

21- وخطّا بأطرافِ الأسنّةِ مضجعي، / وردّا على عينيَّ فضلَ ردائيا

22- ولا تحسداني - باركَ اللهُ فيكما- / من الأرضِ ذاتِ العرضِ أن توسعا ليا

23- خذاني، فجرّاني ببردي إليكما، / فقد كنتُ - قبل اليوم - صعباً قياديا

تصوِّرُ هذه الشريحةُ الحاضرَ، وهي الشريحةُ المحوريّةُ في القصيدة، فصورُها تجسّدُ ثنائيّةَ الموتِ والغربة؛ ولذلك فهي أولى أكبرِ شريحتينِ في القصيدة؛ إذ تكوّنت من اثني عشرَ (12) بيتاً.

وفيها يموتُ الشاعرُ غريباً وحيداً، فلا يجد من يبكيه سوى سيفِه ورمحِه، وهذا الجوادُ المسكينُ الذي يجرُّ عنانَه يريد أن يُطفئَ ظمأه، ولكنه لا يجد من يفكُّ عنه لجامَه، ففارسُه الذي كان يعتني به صريعٌ، فيا لضياعه! ويا لتعاسته! الفارسُ صريعٌ بصحراءَ مقفرةٍ، غريبٌ نائمٌ عن وطنِه، ورفيقاه يُعدّان قبرَه وكفنَه.

ولا تخلو هذه الشريحةُ من الحنينِ إلى الوطنِ ـ كذلك ـ والشاعرُ يعيشُ آخرَ لحظاتِ عمرِه، إذ يطلب من أصحابه أن يرفعوه عن الأرضِ، لعلّه يرى سُهيلاً الذي يطلع من ناحيةِ بلدِه، فتقرَّ عينُه، وتهدأَ نفسُه برؤيته، ولسانُ حالِه يقول: إذا استحالت رؤيةُ موطني فلأرَ ما يُرى فيه، ويلوح من ناحيته!.

الشريحة الخامسة: الماضي المُشرِق.

24- فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدبرتْ	سريعاً لدى الهيجا، إلى من دعانيا
25- وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّادِ والقِرى	وعن شتمِ ابنِ العمِّ والجارِ وانيا
26- وقد كُنْتُ صبّاراً على القِرْنِ في الوغى	ثقيلاً على الأعداءِ، عضباً لسانيا
27- وطوراً تراني في ظِلالٍ ومَجْمَعٍ،	وطوراً تراني، والعِتاقُ ركابيا
28- وطورا تراني في رَحَى مستديرةٍ	تُخرّقُ أطرافُ الرِّماحِ ثيابيا

تعودُ بنا الصورُ في هذه الشريحة إلى الماضي، بطريقةٍ ما يُعرفُ بالـ 'flach back'، ونرى فيها فارسًا مِقداما، كريماً جواداً، يُقري الضيفَ، كريمَ الأخلاقِ، فصيحَ اللّسان، مجرِّباً الحياةَ حلوَها ومرَّها.

ولموقع هذه الشريحة أهميتُه؛ فقد جاءت بعد تلك التي نقلت صورةَ الحاضر المأساويّ الحزين، الذي يموت فيه الشاعرُ غريبًا عاجزاً. فكأنه يُغمِض عينيه لتمرّ تلك الشريحةُ بصورها الجزئية، وكأننا نشاهدُ شريطاً سينمائيًا.

الشريحة السادسة: الانتقال من الحاضر إلى المستقبل.

29- وقوما على بئرِ الشُّبيكِ، فأسمعا ... بها الوَحْشَ والبيضَ الحسانَ الروانيا
30- بأنّكما خلّفتماني بقفرةٍ، ... تُهيلُ عليّ الرّيحُ فيها السّوافيا
31- ولا تنسيا عهدي - خليليّ - إنّني ... تَقطّعُ أوصالي، وتَبلى عظاميا
32- فلن يَعْدمَ الوِلدانُ بيتاً يُجنُّني، ... ولنْ يَعْدمَ الميراثُ منّي المواليا
33- يقولون: لا تَبْعَدْ، وهُم يدفنونني ... وأينَ مكانُ البُعدِ إلاّ مكانيا؟

تنقلنا صورُ هذه الشريحة من الحاضر إلى المستقبل، الذي سمّيناه بالمستقبل الجنائزيّ، التي لا يُشارك فيه الشاعر. فتصوّرُ صاحبيه عند بئر الشُبيكِ يُذيعان نعيه ليسمعَه كلُّ حيّ، وتصوّره وقد تركاه وحيداً بصحراءَ مقفرة، تذرو عليه الرِّياحُ غبارَها، وتتقطّع أوصاله وتبلى عظامه.

الشريحة السابعة: الجزع من المستقبل.

34- غداةَ غدٍ، يا لهفَ نفسي على غدٍ، ... إذا أدلجوا عنّي، وخُلّفتُ ثاويا
35- وأصبحَ مالي، من طريفٍ، وتالدٍ، ... لغيري وكانَ المالُ بالأمسِ ماليا

صورةٌ سريعةٌ مختصرة، يمكن أن نسمّيها بالصورة الومضة. تصوّرُ خوفَ وجزعَ الشاعرِ من المستقبل المجهول يا لهفَ نفسي على غدٍ، فالرّفاقُ سيلعبون و يتركونه وحيداً ليواجه مصيره، وحتى المال الذي جدّ في كسبه، أو الذي ورثه سيصيرُ إلى غيره.

وهو لا يتوقّفُ عند المستقبل المخيف مليّاً كما فعل في تصويرِ الماضي المُشرق؛ مما يدلُّ على شدّة الفزع والهروب من ذكرِ هذا المستقبل المجهول.

الشريحة الثامنة: بين الماضي والحاضر

36- فيا ليتَ شعري هل تغيّرت الرّحى ... رحى الحربِ أو أضحت بفلجٍ كما هيا

37- إذا القومُ حلّوها جميعاً، وأنزلوا ... لها بقراً حُمُّ العيون، سواجيا

38- وعينَ وقد كاد الظلامُ يجنُّها ... يَسُفْنَ الخزامى نَورَها والأقاحيا

39- وهل تركَ العيسُ المراقيلُ بالضحى ... لعاليها تعلو المتونَ القياقيا

40- إذا عصبَ الرُّكبانُ بينَ عنيزةٍ ... وبولانَ، عاجوا المُلقيات المهاريا

تجمع هذه الشريحةُ بين الماضي والحاضر، كيف كانت الحياةُ و كيف هي الآن. وتبدأ بسؤالٍ عن صورة الحربِ الدائرة بفلج، هل تغيّرت أم هي باقيةٌ كما كانت في الماضي؟ وصورة القوم، وقد نزلوا بأبقارٍ سودِ العيون، يرعين الخزامى ويشممن الأقاحي، وصورة الإبل تعلو الأراضي الصّلبة، والقوم يجتمعون بين بولان وعنيزة. والشاعرُ لا يُشاركُ في أيٍّ من تلك الصور؛ فهو على عتبات الموت.

41- ويا ليْتَ شعري، هل بكَتْ أمُّ مالكٍ … كما كُنْتُ لو عالوا نعيَّكِ باكيا
42- إذا مِتُّ فاعتادي القُبورَ، وسلّمي … على الرّمْسِ، أُسقيتِ الغَمامَ الغواديا
43- ترى جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقه … غُباراً كلونِ القسطلانيِّ هابيا
44- رَهينةَ أحجارٍ وتُرْبٍ تَضمَّنَتْ … قرارتُها منّي العِظامَ البواليا
45- فيا راكِباً، إمّا عَرَضْتَ فبلّغنْ … بني مالكٍ والرّيْبِ ألّا تلاقيا
46- وبَلّغ أخي عِمرانَ بُردي ومِئزري، … وبلّغ عَجوزي اليومَ أن لا تدانيا
47- وسَلّمْ على شيخيَّ مِنّي كليهما، … وبلّغ كثيراً وابْنَ عمّي وخاليا
48- وعطِّلْ قلوصي في الرّكاب، فإنّها … ستُبرِدُ أكباداً وتُبكي بَواكيا
49- أُقَلِّبُ طرْفي فوقَ رَحْلي، فلا أرى … به من عيونِ المؤنساتِ مراعيا
50- وبالرّمْلِ منّي نِسْوَةٌ لو شهدْنني، … بكَيْنَ وفدّيْنَ الطّبيبَ المُداويا
51- فمِنهُنّ أمّي، وابنتاها، وخالتي، … وباكيةٌ أُخرى تُهيجُ البواكيا
52- وما كانَ عَهْدُ الرَّمْلِ منّي وأهلِه … ذميماً، ولا بالرَّمْلِ ودَّعْتُ قاليا

إنّ موقعَ هذه الشريحة في ختامِ الحكاية يجعلها بحقٍّ وصيّةَ هالكٍ كما سمّيناها. وهي تي أكبرُ شريحتين في القصيدة، هي والشريحة الرابعة التي صوّرت مصيبةَ الموتِ والغربة، كلتاهما تتكون من اثني عشرَ (12) بيتاً.

وزمنُ هذه الشريحة هو المستقبلُ الخارجُ عن ذاتِ الشاعرِ، فهو لا يُشارك فيه.

وقد تضمّنت وصيّةً يصوِّرُ فيها طقوسَ مأتمِه: فهو يتخيّل كيف ستبكيه أمُّه، ثم قل صورةَ المسافرِ إلى بني مازن لإبلاغهم نعيَه، وسلام المودِّعِ لوالده وأقاربِه، وتبليغ بُرده مئزره لأخيه، وصورة ناقته التي عُرِّيَت ولم تُركَب؛ ليُعلمَ أنّ صاحبَها قد مات، ثم صورة نسوة اللواتي يبكينه بحرارة.

ولا تخلو هذه الشريحةُ من صورةِ الوطنِ والحنينِ إليه، وبذلك تُختَمُ القصيدةُ كما دأت ويَرِدُ آخرُها على أوّلها، لتكوّن صورةً متكاملةً منسجمة.

ثالثاً: اللفظ الموحي:

اللفظةُ، أو الكلمةُ هي أصغرُ وحدةٍ ذاتُ معنى للكلام واللغة[1].

وقد عدّ حازم القرطاجني اللّفظ أحدَ مصادرِ التخييل في الشعر[2]. فالكلمةُ الموحيةُ المعبّرةُ من أهمّ العناصر في تكوين الصورة الشعرية، حتى إننا لا نكاد نفرّق بين ما يرجع إلى اللّفظ، وما يرجع إلى الموسيقى في جمال القصيدة[3]؛ ذلك أن الكلمة تحمل شحنةً شعوريةً، ونفسيةً، وفكرية[4]، فهي تقوم بتنشيط الحواس، وإلهابها[5]. لكنّ الكلمةَ لا تقوم بذلك لكونها كلمةً، بل إنّ السياق وحده هو الذي يوضّح لنا ما إذا كانت الكلمةُ ينبغي أن تؤخذَ على أنها تعبيرٌ موضوعيٌ صِرفٌ، أو أنها قُصد بها ـ أساساً ـ التعبيرُ عن العواطف والانفعالات، وإلى إثارة هذه العواطفِ والانفعالات[6].

فجمالُ الاستعارة ـ مثلاً ـ نابعٌ أساساً ممّا في الكلمة من حَمْلٍ، أو خصبٍ كامن[7].

وقد كان للفظِ دورٌ كبيرٌ في صبغِ الصورة الكلّيّة في هذه البكائيّة بلونٍ من الحزن، ما جعلها تقطرُ ألماً وكمداً، وتذوب لوعةً وأسى.

ويمكن أن نميّز خمسَ (5) مجموعاتٍ من الألفاظ الموحية التي ساهمت بشكلٍ وافرٍ في رسم الصورة الجنائزيّة الحزينة (ثنائية الموت والغربة، وما يتعلق بها من تحسّر وتمنٍ). كما نسجل حضورا مهما للفعل الدّال على الرؤية، مما يُشعرنا كأننا نشاهد شريطا مصورا[8].

1 ـ الألفاظ الموحية بالموت.

2 ـ الألفاظ الموحية بالغربة. والحنين إلى الوطن.

---

(1) دور الكلمة في اللغة، ص 55. وينظر: دلالة الألفاظ ص 42.

(2) منهاج البلغاء، ص89. وينظر: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص26.

(3) النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 332.

(4) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 40.

(5) الشعر العربي المعاصر، ص 132.

(6) دور الكلمة في اللغة، ص 70.

(7) الصورة الأدبية، ص 125.

(8) البنيوية والعمل الأدبي ـ دراسة بنيوية شكلانية (لمرثية مالك بن الريب)، ص144 ـ 145.

3 ـ الألفاظ الدالة على التحسّر.

4 ـ الألفاظ الدالة على التمني.

5 ـ الأفعال الدالة على الرؤية.

1- **الألفاظ الموحية بالموت**[1]: زفرة[*]، غالت، السانحات، هالك، يبكي، باكيا، الدهر[*]، صريع، قبري، قضاياً، منيّتي، وفاتيا، الموت، روحي، القبر، الأكفان، ابكيا، مضجعي[*]، جرانيي، خلّفتماني[*]، أوصاني[*]، عظاميا[*]، الميراث، البُعد[*]، يدفنونني، نعيك، باكيا، ميتٌ، القبور، الرّيم، جدثا، العظام[*]، البواليا، لاتلاقيا، لاتدانيا، بلّغ[*]، مسلم[*]، عطّل[*]، ليبكي، بواكيا، يكين، باكية، البواكيا.

2- **الألفاظ الموحية بالغربة، والحنين إلى الوطن**: الغضا، الهوى، نائيا، خراسان، مرو، قفرة، سهيل، قفرة، الرمل. فالغضا والرمل، وسهيل استعملت - كما مرّ - رموزاً للوطن. وإذا وقفنا قليلا عند لفظة الغضا، فزيادة على ما تقدّم هي تحمل معنى الحُرقة؛ فحطبُ شجر الغضا من أجود الحطب، وناره شديدةُ الحرارة[2].

ومن الألفاظ الموحية بالغربة: مروو خراسان، وقد قرنهما بالموت: غالت خراسان هامتي، وتراءت عند مرو منيّتي؛ وبذلك أسهمتا في تشكيل الصورة الكليّة المتمحورة على ثنائية الموت والغربة.

3- **الألفاظ الدالة على التحسّر**: فله دري، ودرّ (تكررت خمس مرات)، لهف نفسي.

4- **الألفاظ الدالة على التمني**: ليت (تكررت خمس مرات)، لو.

5- **الأفعال الدالة على الرؤية**: ترني، تراءت، بقر بعيني، بدا ليا، تراني (تكررت ثلاث مرات)، تري، أقلب طرفي، لا أرى، عيون المؤنسات، شهدن.

---

(1) منها ألفاظ لا تدل في أصلها على الموت، وإنما اكتسبت تلك الدلالة من السياق الذي وظّفت فيه، ونشير إليها بـ *.

(2) ينظر: لسان العرب، مادة: غضا، ج15، ص 128.

رابعا. العاطفة والشعور:

الصورةُ في الشعرِ هي أساسًا بنتُ العاطفةِ، فهي التي تنتقي ألوانَ الصورِ، فتركّزُ الأصباغَ أو تمزجُ الألوانَ[1]، وكلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطا بالعاطفةِ والشعور، لَما كانت أقوى صدقا، وأعلى فنًا[2]. وقد أدركَ وايلي Whalley تلكَ الصّلة الوثيقةَ بين الصورة والشعور؛ حيث يقول: إنّ الشعورَ ليسَ شيئًا يُضافُ إلى الصورةِ الحسّيّةِ، وإنّما الشعورُ هو الصورة، أي إنها هي الشعورُ المستقرُّ في الذاكرةِ الذي يرتبطُ في سريّةٍ بمشاعرَ أخرى ويعدلُ منها. وعندما تخرجُ هذه المشاعرُ إلى الضوءِ، وتبحثُ عن جسمٍ، فإنها تأخذُ مظهرَ الصورةِ[3]. ومؤدّى هذه النظرةِ هو أنّ الصورةَ مظهرٌ خارجيٌّ حسّيٌّ للعاطفةِ والشعور.

وصدورُ الصورةِ الشعريّةِ عن العاطفةِ يمنحها العبقريّةَ والأصالةَ، وقد أكّد ذلك كولردج في دراستِهِ شعرَ شكسبير[4].

وإذا عُدنا إلى تحليلِ الشرائحِ التي كوّنت مشاهدَ الصورةِ الكلّيّةِ في هذه المرثيّةِ، تبيّنَ لنا أنها نشأت عن عاطفةِ الحزنِ الممضِّ المسيطرةِ على القصيدةِ؛ إذ ترى الصورَ الجزئيّةَ تذوبُ حسرةً وألما في ترابطٍ وثيقٍ[5]. فالصورة في البيت الثاني: ليتَ الغضا ماشى الرّكابَ، صدرت عن الشوقِ الجارفِ للوطن.

وفي البيت الخامس: أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرةٍ: صورةٌ نابعةٌ من تباريحِ الشوقِ والهوى، فهذه العاطفةُ هي التي جعلت الزّفرةَ كلامًا يُجابُ به الدّعاءُ، بل جعلتها أبلغَ من أيِّ كلام.

---

(1) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص26.

(2) النقد الأدبي الحديث، ص 444.

(3) الشعر العربي المعاصر، ص 135.

(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ص 411.

(5) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 196.

وصورةُ السيفِ والرّمحِ الباكيين، في البيت الثاني عشر، نتجت عن الشعور بالوحدةِ والغربة. وفي البيت الثالث عشر صورةُ الحصان يجرُّ عنانه إلى الماء، صادرةٌ عن عاطفةِ الحبِّ، والشفقة على هذا الجواد، وهي تكشفُ عن مكانته في نفس صاحبه.

وصورةُ جرّه من ثوبه، في البيت الثالث والعشرين، عدلت من الشعورِ بالعجزِ، واليأس، والحزن والانكسارِ النفسيُّ الذي يشعر به العزيزُ إذا ذلّ، والقويُّ إذا ضعف وتهالك. إنها نافذةٌ نُطلُّ من خلالها على ما يدور في نفس الشاعر الفارسِ الذي كان يصول ويجول، وها هو يُجَرُّ من ثوبه مُدْعِنا مستسلما.

والصورةُ في البيت الرّابع والثلاثين:

إذا أوجلوا عني وخلّفتُ ثاويا قد نتجت عن الشعورِ بالفزع والخوفِ من المجهول

المبحث الثاني

خصائص الصورة الفنية ووظائفها

أ- خصائص الصورة الفنيّة:

1- التطابق مع التجربة الشعرية:

سبق أن ذكرنا في التمهيد لهذا الباب بأن الصورة ليست ضربا من الزينة[1]. ولنجاح هذه الصورة الفنيّة في الشعر، لا بدّ أن تكون ترجمةً صادقةً لشعورٍ مُنشِئها، فالصورةُ هي الشعورُ نفسه[2].

وإذا كانت القيمُ الشعوريّةُ تسبق القيمَ التعبيريّةَ في العملِ الأدبي، فإن الأديبَ لا يُنشئ عبارةً ما إلاّ إذا عاش ما تدلُّ عليه في شعوره، فتأتي العباراتُ صادقةَ الدّلالةِ على ما في الشعور[3].

فالتطابقُ مع التجربة الشعرية إذن، من أهمِّ خصائص الصورة الفنية، فكلُّ صورةٍ كليّة، أو عملٍ أدبيّ، يحدث نتيجة تجربةٍ خامرت نفسَ صاحبها، وتفاعلت في جوانبها المختلفة[4].

والمقصود بالتجربة الشعرية تلك الصورةُ النفسية الكاملةُ التي يصوِّرها الشاعر[5].

وتُعدُّ الصورةُ الفنيّةُ في معناها الجزئي والكلّي الوسيلةَ الفنيّةَ لنقلِ التجربة، فما التجربةُ الشعريةُ كلّها إلاّ صورةٌ كبيرةٌ ذاتُ أجزاء، هي بدورها صورٌ جزئيّةٌ تقومُ من الصورةِ الكليةِ مقامَ الحوادثِ الجزئيّة[6].

---

(1) الصورة الفنية، ص 383.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 135.

(3) نظرية التعبير الفني عند سيد قطب، ص102.

(4) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 29.

(5) النقد الأدبي الحديث، ص 383.

(6) نفسه، ص443.

وأهمُّ ما يُحقّقُ التطابقَ بين الصورة الفنية، والتجربة الشعرية وحدةُ الموضوع، ووحدةُ المشاعر[1].

وإذا كان بعضُ الدارسين يرون أنه من الصعب توضيحُ التطابقِ بين الصورة وتجربة الشاعر الذي غاب عنا من قرونٍ مضت[2]، إلاّ أننا نستطيع أن نؤكّد التطابقَ بينهما في هذه المرثية؛ فهي لوحةٌ من الحزن والبكاء، فصورةُ الحنين والشوق المبرّح للوطن، وصورةُ الجنازة والمأتم، وصورةُ السيف والرمح الباكيين، والحصان الذي يجرُّ عنانه إلى الماء، كلُّها صورٌ وثيقةُ الصِّلة بنفسِ الشاعر، فهي تذوب حزنا و أسى ، بل إنّها الشعورُ نفسُه انعكس في تلك الصور.

2- الوحدةُ والانسجام:

إذا كانت الصورةُ الفنيةُ متطابقةً مع التجربة الشعرية، فلا بدّ من وحدتها، وانسجامها حتى يتمّ لها التأثيرُ المنوطُ بها؛ فينبغي أن تؤدّي كلُّ كلمةٍ - بل كلُّ حرف- وظيفتها في الصورة الجزئية، وكذلك تؤدّي الصورةُ الجزئيةُ بعد استيفائها وتمامها دورَها الحيّ، وتأخذ مكانها المرهونَ بها في الصورة الكلية[3].

وقد شكّلت الصورُ الجزئيةُ - المذكورة آنفا- لوحةً من الحزن المُمِضّ، تتداعى فيها الصورُ تداعيا، "وتداعي الصور أوضحُ ملاءمةً للوجدان من العناصر المكسّرة غير المنتظمة"[4].

إنّ الوحدةَ والانسجامَ الذي تميّزت به الصورةُ في هذه البكائية يُعطي القارئ انطباعا قويا كأنه لا يقرأ قصيدةً، وإنّما يُشاهد لوحةً فنية، انطباعا لا يسمح بتفتيتِ الصورِ إلى العناصرِ المكوّنةِ لها[5].

---

(1) نفسه، ص395.

(2) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 29.

(3) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 30.

(4) الصورة الأدبية، هامش ص 37.

(5) النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 333

3- **الإيحاء:**

للصورة الفنية مكانة كبيرة في الشعر؛ فهي التي تُعطيه القُدرة على الإيحاء والتأثير[1]، فهي تفرض علينا نوعا من الانتباه إلى المعنى، أو الشعور الذي تُجسّده، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، أو ذلك الشعور ونتأثر به[2].

وممّا يجعل خاصيّةَ الإيحاء منوطةً بالصورة الفنية، كونُها لا تنصُّ على المضمون صراحةً، ولا تكشف عنه مباشرةً، بل يوحى بها من غير تصريح[3]. فطبيعةُ الصورة تنأى المكاشفةَ، وتعتمد الإيحاء؛ إذ ليس الشيء هو ما يلزم رسمُه، وإنما الفكرة التي تكوّنها عنه[4]، وهي بذلك تستكشف شيئا بمساعدة شيءٍ آخر[5].

والصورةُ الفنيّةُ في هذه المرتبة تتجاوزُ حدودَ التقرير إلى الإيحاء. لقد جاءت وثيقةَ الصّلة بالشعور، والعالم الدّاخليِّ المسيطرِ على الشاعر[6].

ولنقفْ عند بعض الصّور التي تميّزت بخاصّة الإيحاء، وأولها صورةُ الشاعرِ يتقنّع من زفرته:

6- أجنّتِ الهوى لمّا دعاني بزفرةٍ   تقنّعتُ منها، أن أُلامَ، ردائيا

توحي هذه الصورةُ بإحساسٍ مُرهفٍ، وشعورٍ رقيقٍ، فالهوى يبرّحُ بالشاعرِ - على الرّغم من فتكه وغزوه - فتنبعثُ زفرةُ حرّى من أعماق أعماقه، ولكنّه لا يُبديها، بل يسترُها عن الآخرين أن يروه، وقد ضعف. وفي ذلك إيحاءٌ كذلك بمُجاهدةِ النفسِ أن تُبديَ ارتياعها وضعفها.

---

(1) دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، ص11.

(2) الصورة الفنية، ص 328.

(3) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 32.

(4) علم النص، هامش 12، ص 76.

(5) الشعر العربي المعاصر، ص 143.

(6) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 74.

والصورةُ الثانيةُ التي نقف عندها صورةُ السيفِ والرّمحِ الباكيين:

12- تذكّرتُ من يبكي عليّ، فلمْ أجدْ سوى السّيفِ والرّمحِ الرّدينيّ باكيا

لقد بعث الشاعرُ الحياةَ في الجماد، فخلع على السيف والرّمح مشاعرَ وعواطفَ، وجعلهما يذرفان الدّموعَ لموتِ صاحبِهما.

وفي هذه الصورةِ من الإيحاء ما فيها، فهما الصديقان الوفيان لهذا الفارسِ الذي يموت غريبا، فلا أحدَ يبكيه صادقًا غيرهما. وهي توحي بشعورٍ عميقٍ بالحزنِ والأسى لدى الشاعرِ؛ فلا أحدَ من الرّفاق تربطه به علاقةُ محبّةٍ صادقةٍ، تجعله يبكيه صادقًا، فلم يجد سواهما باكيين!

والصورةُ الثالثةُ الموحيةُ هي صورةُ الجوادِ الأصيلِ الذي يجرُّ عنانَه إلى الماءِ

13- وأشقرَ محبوكٍ يجرُّ عنانَه إلى الماءِ، لم يتركْ لهُ الدهرُ ساقيا

زيادةً على الشعورِ بالشفقةِ، والرأفةِ بهذا الحصانِ الأصيلِ المنكوبِ في صاحبِه التي تثيرها فينا هذه الصورةُ، فهي توحي بشعورٍ إنسانيٍّ عظيم. فأن يتذكّرَ هذا الفارسُ المحتضرُ حصانَه، ويرثي لحاله، وهو في سكراتِ الموتِ، فذاك قمّةُ الإنسانيّةِ، وكأنّه يريد أن يقول لنا بأنّ المصيبةَ لا تتوقّفُ عند موتِه، بل تتعدّاه لتصيبَ الآخرين، ومنهم هذا الحصانُ الأعجمُ العطِشُ الذي يريدُ أن يُطفئَ ظمأه. ولكن أنّى له ذلك، وهذا اللجامُ يمنعه، وصاحبُه الذي كان يعتني به صريعٌ؟

أما الصورةُ الرابعةُ الموحيةُ التي نرى ضرورةَ الوقوفِ عندها، فهي صورةُ الأصحابِ يرفعونه؛ ليرى سهيلا:

17- أقولُ لأصحابي ارفعوني لأنّني يقرّ بعيني أن سهيلٌ بدا ليا

إنها صورةٌ توحي بمدى شوقِ الشاعرِ إلى موطنه، فقد يئس من المبيتِ فيه ولو ليلةً واحدة يُزجي القلاصَ النواجيا. وإذ استحال تحقيقُ تلك الأمنيةِ، فهو يتعلّق بآخرِ ما يُمكن التعلّقُ به مّما يمكن أن يذكّره بوطنه، فسهيلٌ يطلع من ناحيتِه، أفلا ينظرُ إليه، ويملأ عينَه برؤيته لعلّ نفسه تقرّ، وتهدأ؟!

ومن الصورِ الموحيةِ كذلك تكنيته على والديه بـ الكبيرين والشيخين:

10- وَدَرٌ كَبيرَيَّ اللَّذَيْنِ كِلاهُما ... عليَّ شفيقٌ، ناصحٌ، قد نهانيا

47- وَسَلِّمْ على شيخَيَّ مِنّي كِلَيْهِما ... وبلِّغ كثيراً وابنَ عمّي وخاليا

توحي هذه الصورةُ بعظمِ المصيبةِ، فمن لهذين الشيخين بعده؟ إنه أملُهما الذي يُرجى، وها هو يأفل، ويغيب. كما توحي بما بين جنبي الشاعر من شفقة، ورحمةٍ بهذين الوالدين اللذين قد بلغا من الكبرِ عتيًا، وقد أوصى الله تعالى بهما خصوصا في مثل هذه الحال: ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓا۟ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ ٱلْكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا﴾[1].

ب- وظائفُ الصّورةِ الفنيةِ:

ليستْ الصورةُ في الشعرِ ضربا من الزينة، أو الزُخرف[2]، إنّما هي الوسيلةُ المرغوبةُ عند الشاعرِ، يتوسّلُ بها نقل أفكاره، وعواطفه، ومشاعره. فهي ترمي إلى التعبيرِ عمّا يتعذّر التعبيرُ التعبيرُ عنه[3]. ومن ثمّ كان لزاما دراسةُ وظيفتِها في العملِ الأدبيّ، وأهميّتِها للمبدع والمتلقّي على السواء[4].

---

(1) الإسراء/ 23.

(2) الصورة الفنية، ص 383.

(3) دليل الدراسات الأسلوبية، ص79.

(4) الصورة الفنية، ص 9.

وقد كان القدماء من علماء البلاغة يحصرون وظيفة الصورة في الوظيفة النفعية الخالصة التي تحقق توجيه سلوك المتلقي، متمثلة في: التأثير والإقناع، والشرح والتوضيح، والمبالغة، والتحسين والتقبيح، والوصف والمحاكاة[1].

والحقيقة أن وظيفة الصورة لا تتمثل في كونها تحاكي الأشياء، أو تجعلنا نتمثلها من جديد، وإنما تتمثل وظيفتها في أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، ومن خلال علاقات جديدة تخلق فينا وعيا وخبرة جديدة[2].

وللصورة الفنية وظائف عدة[3]. وسنقف في هذا المقام على وظائف ثلاث أدتها الصورة الفنية في هذه القصيدة:

- نقل الشعور والعاطفة.
- نقل التجربة الشعرية بأوجز عبارة.
- بعث الحياة في الجماد.

1- نقل الشعور والعاطفة:

سبق أن بينا ما للعاطفة والشعور من دور في إنتاج الصورة الفنية، فعبقرية الصورة عند شكسبير - مثلا - مصدرها سيطرة العاطفة عليها[4].

إن الشاعر لا يرسم صورة إلا إذا عاش ما تدل عليه في شعوره وإحساسه؛ فتأتي مترجمة لتلك المشاعر والعواطف[5].

لقد سيطرت عواطف الحزن الشديد، والأسى العميق على هذه البكائية، فجاءت صورها خاضعة لها، فلونتها بلونها القاتم.

---

(1) ينظر: نفسه، من ص 331 إلى ص 363.
(2) نفسه، ص 310.
(3) ينظر: الصورة الفنية، ص33 - 34. وكتاب الصناعتين، ص 295.
(4) النقد الأدبي الحديث، ص 411.
(5) ينظر: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 131.

ونقف عند بعض الصور، فمحاكمتها تستطيع ان توضّح لنا التماسكَ الفنيّ في القصيدة بأكثرَ من الانصات إلى ما فيها من حزن، وبكاء[1].

و إذا توقفْنا عند صورة الوطنِ الذي ينتقل مع الركب. وهي صورةٌ يتمثاها الشاعرُ، ويفترضها افتراضا. وصورة رفع أصحابه له بأقصى ما يمكنهم لعلّه يرى سهيلا الذي يطلع من ناحية وطنه. الا تُترجِمُ هاتان الصورتان- بأكثرَ من أيّ تعبيرٍ آخرَ - عاطفةَ الحنينِ إلى الوطن، التي جعلته يتملّى المستحيل، ويتعلّقُ برؤيةِ كلِّ ما يمكن أن يُذكِّره بذلك الوطنِ البعيد؟ وصورةُ السيفِ والرّمح الباكيين تعكس الشعورَ بالغُربة والوحدة، ما يجعل الحزنَ حزنين، والفجيعة فجيعتين؛ فإذا لم يكن من الموتِ بدٌّ . فليس يطلب المرءُ سوى أن يكون آخرُ عهده بالحياة في وطنه بين أهله، وأحبته.

كما أن الصورَ التي جسّدت مشهدَ الدّفنِ، ومراسمَ الجنازة: من حفرٍ للقبر، وتهيئةِ الأكفان، والجرِّ من الثوب، وتعطيل القلوص، والنساء الباكيات، وغيرها، تعكس شعورا عميقا بالحزن لفارسٍ كان صعبَ القياد، وها هو يرى نفسه عاجزا عن الحراك، يُحفَرُ قبرُه، وتُهيّأ أكفانُه أمام عينيه. وما صورةُ جرِّه من ثوبه إلا انعكاسٌ لذلك الشعور بالعجز والانكسار. ولكنّه لا يترك صورة هذا الحاضر المؤلم لتسيطر على الموقف، فيهرُب إلى صورةِ الماضي المُشرق، ولكنّ ذلك الهروبَ زاد الصّورةَ مرارة، ولمّا لما عُرِضت الصّورتان وجهًا لوجه. فالشاعرُ لما يتذكّر ما كان عليه من إقدامٍ وشجاعةٍ، وجودٍ، وكرمِ أخلاق، قد تنخدعُ بكونها تحمل مشاعرَ الفخرِ والاعتزاز، ولكن بشيءٍ من التأمل نكتشف أنّها في جوهرها تعكس شعورَ الحزنِ المسيطرِ على القصيدةِ كلِّها، ففي العودة إلى الماضي نرى الصّورَ تمرُّ سراعًا في تَحمُّلٍ في شبه غيبوبة، كما يقول جوته[2]، ولا ندرك مدى عمقِ شعور الحزنِ والانكسارِ إلا إذا عدنا إلى واقع المأساةِ التي يعيشها الشاعرُ مأساة الموت والغربة؛ فنقارن بين الصورتين، فيتجلى لنا الحزنُ القاتلُ الذي تعكسه هذه الصورة.

---

(1) فن الشعر، ص 247.

(2) الصورة الأدبية، ص 37.

أمّا صورةُ المستقبل الذاتي، فقد عرضها بسرعةٍ فائقةٍ، وفيها تلهّفٌ وحسرةٌ، وفزعٌ مما سيأتي دون أن يقفَ عند التفاصيل، ليس لأنه لا يعرفُ ما سيأتي، متمثلًا قول زهير: [من الطويل]

وأعلمُ ما في اليومِ والأمسِ قبلَهُ ... ولكنّني عَنْ علمِ ما في غدٍ عَمِ[1]

بل لأنه يهربُ من ذكرِ الآتي، فهو لا يريد أن يقفَ عنده، وفي ذلك التجاوز أبلغ تعبيرٍ عن الشعور بالفزع والخوف. وقد دأبَ الناسُ أن يتحاشوا ذكر ما يكرهون أو يخافون، فإذا ذكروه كنّوا عليه، ولم يصرّحوا بذكره.

وهكذا، نرى الصورَ قد جاءت لتصلَ بنا إلى سرِّ القصيدة[2]، وهو الكشفُ عن شعور الحزن المُمضّ وليدِ ثنائية الموت والغربة.

2- نقل التجربة بأوجزِ عبارة:

تُعدُّ الصورةُ الشعريةُ أقدرَ الوسائل على نقل الأفكار العميقة، والمشاعرِ الكثيفةِ في أوفر وقت، وأوجزِ عبارة[3].

وقد أشارَ القدماءُ إلى هذه الوظيفة، فأبو هلال العسكريّ يرى أن من أغراضِ الاستعارةِ الإشارةَ إلى المعنى بقليلٍ من اللفظ[4]. كما أن الشيخ عبد القاهر الجرجاني جعلَ الإيجاز أهمَّ ما يُميّزُ التعبيرَ بالاستعارة، ومن خصائصها التي تُذكر بها، وهي عنوانُ مناقبها، أنها تُعطيك الكثيرَ من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصدفة الواحدة عِدّةً من الدُّرر، وتجنيَ من الغصنِ الواحدِ أنواعاً من الثمر[5].

---

(1) شرح المعلقات السبع، ص155.
(2) فن الشعر، ص 247.
(3) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 34.
(4) كتاب الصناعتين، ص 295.
(5) أسرار البلاغة، ص 30.

وتُعدّ الاستعارةُ، والكنايةُ أكثرَ الصورِ البلاغيّةِ تحقيقا للإيجاز؛ ففي الاستعارة يقع الاتّحادُ بين طرفي التشبيه، وتُلغى الحدودُ بينهما[1]، فيصبحان شيئا واحدا.

أما الكنايةُ فهي "لمحةٌ دالّة، واختصارٌ وتلويحٌ يُعرف مجملا"[2]، وهي تعتمد على الإيحاء لا التصريح؛ مما يجعل اللفظَ منفتحا على معانٍ عديدة[3]. وقد رأينا سيطرة الكنايةِ كأداة للتصوير في هذه القصيدة؛ إذ شكلت نسبة 66,19% من مجموع الصورِ البلاغيّة، ونسبةَ 52,80% من مجموعِ صورِ القصيدة.

وليست وظيفةُ الإيجازِ منوطةً بالصورةِ البلاغية وحسب، بل إن الصورة الحقيقية أيضا تؤدي تلك الوظيفةَ أحسنَ أداء.

ومن الصورِ التي أدّت وظيفةَ الإيجازِ الاستعارةُ المكنيةُ في البيت الثاني عشر:

12- تذكّرتُ من يبكي عليّ؛ فلمْ أجِدْ سِوى السّيفِ والرّمحِ الرُّدَينيِّ باكيا

فصورةُ السيفِ والرّمحِ الباكيين، زيادةً على الشعور الذي تحمله، فقد أوجزت أحسنَ الإيجاز، وأغنت عن كثيرٍ من الألفاظ التي قد يحكي بها الشاعرُ مصيبته، وهو يموت غريبا، وحيدا، ولا يجد من يذرف عليه دمعةً صادقة.

ومن الصور التي أدّت تلك الوظيفةَ أيضا الكنايةُ في البيت العاشر، والبيت السابع والأربعين:

10- وقرّ كَبيريَّ اللّذينِ كلاهُما عليّ شفيقٌ ناصحٌ؛ قد نهانيا
47- وسَلّمْ على شيخَيَّ منّي كليهما، وبلّغ كثيراً وابنَ عمّي وخاليا

(1) الخصومات البلاغية والنقدية، ص 97.
(2) العمدة، ص 255.
(3) ينظر: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 180.

لقد أدت الكناية عن الوالدين بالكبيرين، والشيخين وظيفة الإيجاز، والتلويح بكثير من معاني الرحمة، والشفقة، وخفض الجناح، وعظمة مصيبة هذين الوالدين في ابنهما، فهما في حاجة إليه. كما تلوح برقة شعورهما، فالشيخ إذا بلغ من الكبر عتيا أصبح يتأثر لأبسط الأمور، فما بالك بفقد ابنه؟!

ومن الكنايات التي أدت وظيفة الإيجاز كذلك تلك الواردة في البيت الحادي والخمسين:

51- فمنهن أمي، وابنتاها، وخالتي، وباكية أخرى تهيج البواكيا

ففي قوله: وباكية أخرى تهيج البواكيا إشارة إلى امرأة. ولكن من هي هذه الباكية؟ هل هي زوجته؟ أم هي ابنته؟ أم هي امرأة يحبها ولا يريد الإفصاح عن اسمها؟ أم إنها امرأة تحبه، وهو يقدر ذلك الحب، فيشير إليها ولا يفصح؟

ومن الصور الحقيقية التي أوجزت، تلك التي جاءت في البيت الثالث والعشرين:

23- خذاني، فجراني ببردي إليكما، فقد كنت قبل اليوم، صعباً قياديا

فصورة جره من برده تختصر كل معاني الضعف، وانعدام الحول، كما تختصر كل مشاعر الحزن و الانكسار النفسي.

كما أن الصورة الحقيقية التي رسمها للحصان - في البيت الثالث عشر- وهو يجر عنانه إلى الماء، أغنت عن كثير من الكلمات التي قد يصور بها الشاعر عظم المصيبة بموته، فهي تتعدى فجيعة الوالدين، والزوجة، والأهل إلى هذا الحيوان الأعجم الذي قد يكون أكبر المتضررين، فهو لا يجد حتى من ينزع عنه هذا اللجام، ليرد الماء، ويطفئ ظمأه.

3- بعثُ الحياةِ في الجماد:

إن الصورةَ في الشعر من أهمِّ مصادرِ طاقته؛ فهي التي تحوّله من كتلةٍ جامدةٍ إلى كائنٍ حيٍّ. وهي تُعمّقُ المحسوساتِ، وتبعث الحياةَ في الجمادِ، وتبثُّ الرّوحَ في كلِّ ما يتناوله الشاعرُ فيها"[1].

ولعلَّ الاستعارةَ والمجازَ العقليَّ أقدرُ الصورِ البلاغيةِ على أداءِ تلك الوظيفة. يقول الشيخ عبد القاهر مبينا وظيفة الاستعارة: "فإنك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسامَ الخرسَ مُبينة"[2].

كما أن أهمَّ وظيفةٍ يقومُ بها المجازُ العقليُّ هي بعثُ الحياةِ في الجمادِ، وتحريكُ ما عادته السكون[3].

وتأتي الصورةُ الشعريةُ لترسمَ عالَما جديدا يريد الشاعرُ أن يصوِّرَه، ويُضفي عليه ما في نفسه من مشاعر[4]. ولذلك تأتي في أحيانٍ كثيرةٍ غيرَ واقعيةٍ، وإن كانت مُنتزعةً من الواقع؛ لأنها تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثرَ من انتمائها إلى عالم الواقع[5].

ومن الصّورِ التي بعثت الحياةَ في الجماد:

1- صورةُ الغضا (موطن الشاعر) يمشي مع الركاب، إنها صورةٌ غيرُ واقعيةٍ، يتمنى الشاعرُ لو أنها حدثت، وما دام لا يستطيع العودة إلى الوطن، فلمَ لا ينتقل إليه هذا الوطن؟

و من هنا بعث الحياةَ في الغضا، لمّا تمناه سائرًا مع الرّكاب.

2- غالت خراسان هامتي سبق أن صنّفنا هذه الصورةَ ضمن المجازِ العقليِّ، لا المجاز المرسَل، ولا الاستعارة. فقد أسند فيها الفعلَ إلى من لا إرادةَ له، وبذلك فهو يشخّص خراسان، ويبعث فيها الحياةَ، ويجعلها تفتكُ بهامته.

---

(1) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص34.

(2) أسرار البلاغة، ص 40.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 211.

(4) الصورة الشعرية في شعر الأخطل الصغير، ص 71.

(5) الشعر العربي المعاصر، ص 127.

3- صورةُ السيفِ والرّمحِ الباكيين، فقد بعث الحياةَ في الجمادِ؛ فالسيفُ لا يبكي، ولا الرمحُ، ولكنّ الشعرَ يؤكّد وجودَ اللاّوجود[1]

لقد بُعثت الحياةُ في السيفِ والرّمحِ، فقامت الصورةُ بوظيفةِ التشخيصِ الذي يُعرّفه سيد قطب بأنه: "يتمثّلُ في خلعِ الحياةِ على الموادِ الجامدةِ، والظواهرِ الطبيعيّةِ، والانفعالاتِ الوجدانيةِ. هذه الحياةُ التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانيةً... وتهب لهذه الأشياءِ كلّها عواطفَ آدميّةً، وخلجاتٍ إنسانيةً"[2].

وفي نهايةِ هذا البابِ الذي خصّصناه لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الفنيّةِ لمرثيةِ مالكِ بنِ الرّيبِ يمكن أن نخلصَ إلى:

1- ندرةُ التشبيهِ والاستعارةِ في هذه المرثيةِ يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً؛ ففي ذلك انزياحٌ عن النمطِ المألوفِ في عصرِ الشاعرِ، حيثُ كان التشبيهُ مطلبَ الشعراءِ، والاستعارةُ ملكةَ الصورِ البلاغةِ.

2- كثرةُ توظيفِ الكنايةِ يُعدُّ سمةً أسلوبيّةً في القصيدةِ، وذلك يتلاءمُ مع ظروفِ إنشادِ هذه المرثيةِ، فالشاعرُ يُحتضَرُ، فما أحراه بالاقتصادِ في التعبيرِ، والتلميحِ لا التصريحِ!

3- كان للصورِ الحقيقيّةِ حضورٌ كبيرٌ في تشكيلِ الصورةِ الكليّةِ، بل إنها كانت في كثيرٍ من الأحيانِ أبلغَ تعبيراً، وأكثرَ تأثيراً من الصورِ البلاغيّةِ.

4- أمّا السّمةُ الأسلوبيةُ المميّزةُ للصورةِ الكليّةِ في هذهِ البكائيةِ (ثنائيةِ الموتِ والغربةِ)، فتتمثّلُ في تضافرِ كلٍّ من الموسيقى الخارجيّةِ، والدّاخليّةِ، والصورِ الجزئيّةِ، والألفاظِ الموحيةِ، والعاطفةِ والشعورِ في رسمِ تلك الصّورةِ التي تذوبُ حُزنًا، وتقطرُ ألمًا. والدارسُ لا يستطيعُ أن يُرجعَ جمالَ الصّورةِ الكليّةِ في هذه المرثيةِ إلى عنصرٍ بعينِه من تلك العناصرِ؛ فجمالُها ناتجٌ عنها مُجتمعةً، لا مجزّأةً.

5- كما نُسجّلُ سمةَ التّطابقِ في الصورةِ الفنيةِ مع التجربةِ الشعريّةِ، وسمةَ الوحدةِ والانسجامِ بين عناصرِ الصورةِ الكليّةِ.

---

[1] علم النص، ص 77

[2] نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 135

الباب الثالث

السمات الاسلوبية في البنى النحوية والبلاغية

الباب الثالث

السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية

تمهيد:

قديما حدّ ابنُ جني (ت392هـ) اللغة بأنها "أصواتٌ يعبّر بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم"[1]. والصوتُ أصغرُ وحدةٍ لفظيةٍ يتحدُ بغيره من الأصواتِ ليكوّن الكلمة، والكلمةُ تأتلفُ مع غيرها من الكلماتِ؛ لتكوّن الجملةَ المستقلةَ بمضمونها الإبلاغي، ولا يكون ذلك الاتحادُ، أو هذا التضامُ إلاّ وفق نظامِ اللغة"[2]. فاللغةُ إذن "منظومةٌ من العلاماتِ التي تُعبّر عن فكرٍ ما"[3].

وقد خصّصنا هذا البابَ لدراساتِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في البُنى النّحويّةِ والبلاغيّةِ في القصيدة، فجمعنا فيه بين الصّرف، والنّحو والبلاغة، ذلك أن العلاقةَ جدُّ وطيدةٍ بين هذه العلوم الثلاثة؛ فالنحوُ لا يتّخذ لمعانيه مباني معيّنة، ويعتمدُ أساسا على ما يقدّمه له علمُ الصّرف من المباني؛ ولذلك كانت صعوبةُ الفصلِ بينهما[4].

ولعلّنا لسنا في حاجةٍ إلى التذكيرِ بعلاقةِ النحو بعلم المعاني، تلك العلاقةُ التي رسّم طريقها عبد القاهر الجرجاني، وحرص المحدثون على تطويرها، وتطبيقها في دراساتهم.

وقد قسّمنا هذا البابَ إلى فصلين: يدرسُ الأولُ السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى الصرفيّة، أمّا الثاني، فيدرس السّماتِ الأسلوبيّةَ في البُنى النّحويّةِ والبلاغيّةِ.

---

(1) الخصائص، ص 67.

(2) محمد خان: لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004، ص 15.

(3) محاضرات في الألسنية العامة، ص 27.

(4) اللغة العربية معناها ومبناها، ص178.

الفصل الأول

السّماتُ الأسلوبيّةُ في البُنى الصّرفية

المبحث الأول

نسبة الأفعال إلى الصفات

وضعنا هذا الفصل تحت عنوان: السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنى الصّرفيّة، لكننا لن ندرسَ البنى الصّرفيّةَ كلَّها؛ فذلك ما لا طاقةَ لبحثنا هذا به، وإنّما ستنصبُّ دراستُنا على عنصرين نراهما في صميم بحثنا. أوّلُهما: نسبةُ الأفعال إلى الصّفات، أو ما يُعرف بـ معادلة بوزيمان A.Buseman. وثانيهما: توظيف ضمير المتكلّم.

نسبة الأفعال إلى الصّفات معادلة بوزيمان A.Buseman:

هي فرضٌ اقترحه العالم الألماني A.Buseman، وطبّقه على نصوصٍ من الأدب الألماني في دراسةٍ نُشرت سنة 1925[1]. وتتلخص المعادلةُ في كونها أداةً تمكّن من تمييزِ النصِ الأدبيِّ من غيرِ الأدبيِّ بتحديدِ مظهرين من مظاهر التعبير: التعبيرُ بالحدث، والتعبيرُ بالصّفة. وتُطبّقُ المعادلةُ بإحصاء عددِ الكلمات المعبّرة بالحدث، والكلمات المعبّرة بالوصف، وقسمةِ الأول على الثانية، وناتجُ القسمةِ يكون قيمةً عدديّةً تزيد وتنقص تبعا للزيادةِ والنقص في عددِ كلماتِ المجموعةِ الأولى (الحدث) على المجموعةِ الثانية (الوصف). وكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي[2]. كما أن هذه المعادلة تُستخدَم كمؤشّرٍ لقياس مدى انفعاليّة، أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص[3].

---

[1] الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 73.

[2] نفسه، ص74.

[3] نفسه، ص 79 – 80.

وقد برهنت الدراساتُ على صحة تلك المعادلة، إلا أنه لوحظ أنّ هناك صعوبةً في تحديدِ انتماءِ بعضِ الكلمات إلى طائفة الحدث أو طائفة الوصف، مما يؤثر على موضوعية المقياس، فعمل عالم النفس الألماني ف. نيوباور V. New bawer، والباحثة أ.شيلتسمان أوف انسبروك A. Schltizmann of insbruck، عملا على تبسيط وتدقيق المعادلة، وذلك باستخدام عددِ الأفعال بدلا من قضايا الحدث، وعددِ الصفاتِ بدلا من قضايا الوصف، فأصبحت: نسبة الفعل إلى الصفة $\frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$، وقد اختصرها سعد مصلوح في (ن. ف. ص)، حيث ن = نسبة، وف = فعل، وص = صفة[1].

وممّا ينبغي الإشارةُ إليه هو أنّ (ن. ف. ص) تخضع إلى مجموعة من المؤثرات، منها ما يرجع إلى الصياغة ومنها ما يرجع إلى المضمون[2]، ونختصر ما يهمنا منها في دراستنا هذه في هذا الجدول ونشير إلى الزيادة في (ن. ف. ص) بـ (+) وإلى نقصانها بـ (-):

مؤثرات الصياغة		المؤشر
نوع الكلام	منطوق	+
	مكتوب	-
طبيعة اللغة	فصحى	-
	لهجة	+
فن القول	شعر غنائي	+
	شعر موضوعي	-

مؤثرات المضمون		المؤشر
العمر	الطفولة	+
	الشباب	+
	الكهولة	-
الجنس	الرجال	-
	النساء	+

وتجدر الإشارةُ إلى أنه قد تجتمع في النصِّ الواحدِ مؤثراتٌ من نوعٍ واحدٍ، فتعمل في اتجاه واحد إمّا نحو الارتفاع، وإما نحوَ الانخفاض. كما أنه قد يكون النصُّ مشتملا على مؤثراتٍ تعمل في اتجاهاتٍ متعارضة، وتكون النتيجة إما أن يُضعِفَ بعضُها الآخر، أو أن يُلغيَ أحدُهما الآخر، فيؤدي إلى تحييدِ دلالة (ن. ف. ص)[3].

---

(1) نفسه، ص 76 – 77.

(2) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص80 إلى ص 83.

(3) نفسه، ص 83

تطبيق المعادلة:

تقوم معادلة بوزيمان على حساب نسبة الأفعال إلى الصفات. وإذا ما رمنا تطبيق هذه المعادلة في أي نصّ من نصوص اللغة العربية اعترضت سبيلنا عقبة الغموض الذي يشوب مصطلحي الفعل والصفة في الصرف العربي؛ فهناك من الأفعال ما لا يتضمّن دلالة واضحة على الحدث، كالأفعال الناقصة، وأفعال المقاربة والشروع، وأفعال المدح والذم، وغيرها. كما أنّ هناك مصادر وجملاً تؤدّي وظيفة الوصف؛ لذا كان لا بدّ - قبل تطبيق المعادلة - من تدقيق المقياس. وقد اقترح سعد مصلوح مقياسا للأفعال والصفات، وطبّقه في كتابه: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ونحن لا نرى مانعا من الأخذ به وتطبيقه في هذه الدراسة.

ونوضّح ذلك المقياس في هذا الجدول[1]:

النوع	ما يدخل في الدراسة	
		ما لا يدخل في الدراسة
الفعل	- كلّ الأفعال المتضمّنة حدثا مقترنا بزمن معيّن. - أسماء الأفعال(*)	- كان وأخواتها - الأفعال الجامدة - أفعال المقاربة والشروع.
الصفة	اسم الفاعل - اسم المفعول - الصفة المشبهة صيغ المبالغة - أسماء التفضيل. - الجامد المؤوّل بمشتق (نعت، حال)(*) - الاسم الموصول بعد المعرفة - الاسم المنسوب.	- الجملة الواقعة وصفا (نعت، حال)(*) - شبه الجملة الواقعة وصفا(*)(2)

(1) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 77 – 78.

(2) استثنيت الجملة وشبه الجملة الواقعة وصفا؛ لأنّ كلا منهما مكوّن من عناصر قد تدخل في طائفة الأفعال، أو طائفة الصفات.

أ- الأفعال:

يختصُّ الفعلُ في العربية من بين أقسام الكلِم بالتعبيرِ عن الحدثِ المقترنِ بزمانٍ مُحصَّل. جاء في شرح المفصّل: "الفعل ما دلّ على اقتران حدثٍ بزمان"[1].

وعرّف سيبويه الفعلَ بقوله: "وأما الفعلُ فأمثلةٌ أُخذتْ من لفظ أحداثِ الأسماء، وبُنيتْ لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائنٌ لم ينقطع. فأما بناءُ ما مضى، فذَهَبَ وسَمِعَ ومكُثَ وحُمِدَ. وأما بناءُ ما لم يقع فإنه قولك آمراً: اذهَبْ واقتُلْ واضرِبْ، ومخبراً: يَقتُلُ ويذهَبُ ويضرِبُ ويُقتَلُ ويُضرَبُ، وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت"[2].

وما يُفهم من كلام سيبويه أنه يخصُّ صيغةَ الماضي فَعَلَ بالتعبير عن الزمن الماضي، أما الحاضرُ والمستقبل فهما مشتركان يُعبّر عنهما بصيغةِ المضارع يَفعَلُ للحاضر والإخبار في المستقبل، وأنه يخص الأمر افْعَلْ بالتعبير عن المستقبل.

والأفعالُ عند النحاة ثلاثةٌ، كما أن الأزمنة ثلاثة. ويعلل ابن يعيش ذلك بقوله: "لما كانت الأفعالُ مساوقةً للزمان، والزمانُ من مقوّمات الأفعال توجد عند وجوده، وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزمان، ولما كان الزمانُ ثلاثة: ماضٍ، وحاضر، ومستقبل... كانت الأفعالُ كذلك ماضٍ وحاضر ومستقبل. فالماضي ما عُدم بعد وجوده، فيقع الإخبارُ في زمانٍ بعد زمانِ وجوده... والمستقبل ما لم يكن له وجودٌ بعدُ، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده، وأما الحاضر، فهو الذي يصل إليه المستقبل ويسري منه الماضي، فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده"[3].

وجديرٌ بالذكر أنّ النحاة اختلفوا في فعل الأمر، فهو عند البصريين قسْمٌ للماضي والمضارع، أما عند الكوفيين، فهو ليس قسْماً لهما، وإنما هو مُقتطعٌ المضارع المجزوم بلام الأمر المحذوفة لكثرة الاستعمال"[4].

---

(1) ابن يعيش: شرح المفصل، تصحيح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر (د ط)، (د ت)، ج7، ص2.

(2) الكتاب، ج1، ص 12.

(3) شرح المفصل، ج 7، ص4.

(4) ينظر: ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، مصر، (د ط)، (د ت)، المسألة 72، ج2، ص 524 وما بعدها.

ومن المحدثين من أنكر فعلَ الأمر وعدَّه أسلوبا؛ لخلوّه من تلبُّسِ الفاعل بالفعل في زمنٍ معيّنٍ، وكذا خلوّه من الإسناد إلاّ للضمائر[1].

واختُلِف في الزمن الذي يدل عليه فعلُ الأمر، فهو عند القدامى دالٌّ على المستقبل وذلك ذلك واضح من قول سيبويه: "وأما بناءُ ما لم يقع، فإنه قولك آمراً: اذهَبْ واقتُلْ واضرِبْ"[2].

وقال ابن جني: "والمستقبل: ما قُرن به من الأزمنة، نحو قولك: سينطلق غدا، أو سوف يصلي بعد غد، وكذلك جميعُ أفعال الأمرِ والنهي، نحو قولك: قم غدا، أو لا تقعد غدا"[3].

أما المحدثون، فمنهم من ذهب إلى أنه دالٌّ على المستقبل فقط، كعبد الصبور شاهين[4]، بينما يرى إبراهيم أنيس بأنه يدل على الحاضر[5]. وقد ذهب تمام حسان إلى أنه دالٌّ على الحال أو الاستقبال: "فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة، والأمر باللام"[6].

ويبدو لنا أن الأمرَ أسلوبٌ يتضمنُ طلبَ إحداثِ فعلٍ، أو الاتصافِ بحالةٍ في الحاضر، أو المستقبل، وكونُه أسلوبا لا يتعارض مع كونِه فعلاً. وقد يُقيَّد بالحاضرِ أو المستقبل بقرينةٍ لفظيةٍ مثل: قم الآنَ، أو قم غداً.

ولئن كان الحاضرُ هو زمنَ التلفّظ بفعلِ الأمرِ، إلاّ أن طلبَ تحقيقِ الفعل قد يكون في الحاضر، أو المستقبل؛ ولذلك سنحتكم إلى السِّياق لتحديدِ زمنه المقصود.

---

(1) مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986، ص 120.

(2) الكتاب، ج1، ص 12.

(3) ابن جني: اللمع في العربية، تحقيق: حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط2، 1985، ص 70.

(4) ينظر: عبد الله بو خلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ج1، ص 145.

(5) نفسه، ج1، ص 145.

(6) اللغة العربية معناها ومبناها ص250- 251

وبعد إذ عرفنا بإيجاز الفعلَ وأزمنته، نورد جدول الأفعال في هذه المرثية، ذاكرين زمنها الصرفيَّ الذي هو وظيفةُ صيغةِ الفعلِ مفردةً خارجَ السياق، وزمنها النحويَّ الذي هو وظيفةٌ في السياق[1]. ونستخذ من لحظةِ الإنشاد نقطةً للحاضرِ، وكلُّ فعلٍ عبّر عمّا قبلها، فهو في عداد الماضي، وكلُّ فعلٍ عبّر عمّا بعدها، فهو في عداد المستقبل. مع الإشارة إلى أن هناك أفعالاً قد تدلُّ على زمن مطلقٍ، أي لا تكون مقيّدةً بزمنٍ معيّنٍ من الأزمنةِ الثلاثة.

جدول الأفعال

البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي	البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي
01	ليت أرجي	مضارع مضارع	مستقبل مستقبل	02	يقطع ماشي	مضارع ماض	ماض ماض
03	دنا	ماض	حاضر	04	ترمي بعث	مضارع ماض	ماض ماض
05	دعا التفتْ	ماض ماض	ماض ماض	06	أجبت دعا تقشعتْ الام	ماض ماض ماض مضارع	ماض ماض ماض ماض
07	قال	ماض	مستقبل	08	أترك	مضارع	ماض
09	يخبرن	مضارع	مستقبل	10	نهى	ماض	ماض
11	يدعو	مضارع	مطلق	12	تذكّر يبكي أجد	ماض مضارع مضارع	حاضر مستقبل حاضر
13	يجز يترك	مضارع مضارع	مستقبل مستقبل	14	-	-	-

(1) ينظر: نفسه، ص240.

البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي	البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي
15	يسورون حَمّ	مضارع ماض	حاضر حاضر	16	ترامت حلّ حالت	ماض ماض ماض	حاضر حاضر حاضر
17	أقول ارفعوني يغرّ بدا	مضارع أمر مضارع ماض	حاضر حاضر حاضر حاضر	18	دنا انزلا	ماض أمر	حاضر مستقبل
19	ألمّا تعجلاني تبيّن	أمر مضارع ماض	مستقبل مستقبل حاضر	20	قوما اسألْ هبّا ابكيا	أمر ماض أمر أمر	مستقبل مستقبل مستقبل مستقبل
21	خطا رُدّا	أمر أمر	مستقبل مستقبل	22	لتصفا تبارك توسعا	مضارع ماض مضارع	مستقبل مستقبل مستقبل
23	خطا جَرا	أمر أمر	مستقبل مستقبل	24	أدبر دعا	ماض ماض	ماض ماض
25	-	-	-	26	-	-	-
27	تراني تراني	مضارع مضارع	ماض ماض	28	تراني تُخرق	مضارع مضارع	ماض ماض
29	قوما اسمعا	أمر أمر	مستقبل مستقبل	30	خلقتما تهيل	ماض مضارع	مستقبل مستقبل
31	تشا تقطّع تبلى	مضارع مضارع مضارع	مستقبل مستقبل مستقبل	32	يهدم يحنّ يهدم	مضارع مضارع مضارع	مستقبل مستقبل مستقبل
33	يقولون تبعد	مضارع مضارع	حاضر مستقبل	34	ادلجوا خلّفت	ماض ماض	مستقبل مستقبل

البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي	البيت	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي
	يدفنون	مضارع	مستقبل				
35	-	-	-	36	تغيرت	ماض	حاضر
37	حلوا	ماض	مستقبل	38	يجنّ	مضارع	ماض
	أنزلوا	ماض	مستقبل		يسفن	مضارع	ماض
39	ترك	ماض	ماض	40	عصب	ماض	مستقبل
	تعلو	مضارع	ماض		عاجوا	ماض	مستقبل
41	بكت	ماض	مستقبل	42	مت	ماض	مستقبل
	عالوا	ماض	ماض		اعتادي	أمر	مستقبل
					سلمي	أمر	مستقبل
					أسليت	ماض	مستقبل
43	ترىَ	مضارع	مستقبل	44	تضمنت	ماض	مستقبل
	جرْت	ماض	مستقبل				
45	عرفت	ماض	مستقبل	46	بلغ	أمر	مستقبل
	بلغ	أمر	مستقبل		بلغ	أمر	مستقبل
47	سلم	أمر	مستقبل	48	عطل	أمر	مستقبل
47	بلغ	أمر	مستقبل	48	تبرد	مضارع	مستقبل
					تشكي	مضارع	مستقبل
49	أقلب	مضارع	حاضر	50	شهدن	ماض	حاضر
	أرى	مضارع	حاضر		بكين	ماض	حاضر
					فدين	ماض	حاضر
51	تهيج	مضارع	حاضر	52	ودعتْ	ماض	ماض

ومنه نخلص إلى النتائج الآتية:

توظيف الفعل حسب الصيغ			توظيف الفعل حسب الزمن النحوي		
الصيغة	العدد	النسبة	الزمن	العدد	النسبة
الماضي	42	%40,77	المستقبل	56	% 54,36
المضارع	41	% 39,80	الماضي	24	% 23,30
الأمر	20	% 19,41	الحاضر	22	% 21,35
المجموع	103	% 100	المطلق	01	% 00,97
			المجموع	103	% 100

ونظهر بوضوح سيطرةُ المستقبل على الماضي والحاضر في توظيف الزمن النحوي (أو السياقي)، على الرّغم من أنّ الشاعر مُشرفٌ على الموت، فأجلُه قد حان. ويُفسَّرُ ذلك بحرص المحتضر على الوصايا التي يلتمسُ من غيره تنفيذها بعد موته

ب- الصّفات:

قبل أن نحصيَ الصفات في القصيدة نرى أنّه من الجدير التعريف بها، وبأشهر أوزانها.

جاء في شرح ابن عقيل: «والمراد بالصفة: ما دلّ على معنى وذات، وهذا يشمل اسم الفاعل، واسم المفعول، وأفعلَ التفضيل، والصّفة المشبّهة»[1].

وقد جعل تمّام حسان الصفةَ قسما قائما بذاته بين أقسام الكلم، وميّزها عن الاسم[2].

(1) شرح ابن عقيل، ج 3، ص 116.

(2) أقسام الكلم عنده سبعة: اسم، وصفة، وفعل، وضمير، وخالفة، وظرف، وأداة. اللغة العربية معناها ومبناها، ص 98، وما بعدها.

وأهمُّ ما يميّزها عن الاسم كونها تدلّ على الموصوف بالحدث، فلا تدل على الحدث وحده، كما يدل المصدر، ولا على اقتران الحدث والزمن كما يدل الفعل، ولا على مطلق مسمّى كما تدلُّ الأسماء[1].

1- **اسم الفاعل**: صيغةٌ مشتقةٌ[2] للدلالة على من قام بالفعل، أو اتصف به على وجه الحدوث[3]. ويُصاغ من الفعل الثلاثي على وزن (فاعل)، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومةً، وكسر ما قبل الآخر[4].

2- **صيغ المبالغة**: هي صيغ محوّلةٌ من اسم الفاعل للدّلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث. وأشهرُ أوزانها: فعّال، ومفعال، وفعول، وفعيل، وفعِل[5]. وسُمعت لها أوزانٌ أخرى منها: فِعّيل، ومفعيل، وفُعَلة، وفاعول، وفُعال، وفُعّال[6].

3- **اسم المفعول**: صيغةٌ مشتقةٌ من المبني للمجهول للدّلالة على من وقع عليه الفعل على وجه الحدوث[7]. ويصاغ من الثلاثي على وزن (مفعول)، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بقلب حرف المضارعة ميماً مضمومةً وفتح ما قبل الآخر[8].

4- **الصفة المشبهة**: صيغةٌ مشتقةٌ من الثلاثيّ اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، وتفترق عنه في كونها تدلُّ على الثبوت[9]. ولها اثنا عشرَ (12) وزناً[10]: اثنان منها

---

(1) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 102.

(2) ذهب البصريون إلى أن المصدر أصل الاشتقاق، ورأى الكوفيون أن الفعل أصل الاشتقاق. ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة 28، ج1، ص235.

(3) ينظر: شرح ابن عقيل، ج3، 111. وأحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار القلم بيروت، ط2، (د ت)، ص24. ومحمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار الفرقان، عمان، الأردن، ط2، 1986، ص186. وعبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1988، ص75.

(4) شرح ابن عقيل، ج3، ص111 وص113. وشذا العرف، ص24. والتطبيق الصرفي، ص 76 و ص77.

(5) شرح ابن عقيل، ج3، ص92. وشذا العرف، ص 74. والتطبيق الصرفي، ص 78.

(6) شذا العرف، ص 74. والتطبيق الصرفي، ص 78.

(7) شذا العرف، ص 75. معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 178. والتطبيق الصرفي، ص 81.

(8) شرح ابن عقيل، ج3، 114. وشذا العرف، ص75. والتطبيق الصرفي، ص 81.

(9) شذا العرف، ص75. معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص117. والتطبيق الصرفي، ص 79.

(10) ينظر: وشذا العرف، ص76. والتطبيق الصرفي، ص 79 إلى ص81.

خاصان بباب فَرِحَ، وهما: أَفْعَل الذي مؤنثه فَعلاء، وفَعْلان الذي مؤنثه فَعْلى. وأربعة خاصة بباب شَرُفَ، وهي: فَعَل، وفُعْل، وفَعَال، وفُعَال. أمّا الأوزان الستة الباقية فهي مشتركة، وهي: فَعْل، وفِعْل، وفُعُل، وفَعِل، وفاعِل، وفَعيل.

5- اسم التفضيل: صيغةٌ مشتقةٌ مصوغةٌ قياسا على وزن أفعل للدلالة على أنّ شيئين اشتركا في صفةٍ معيّنة، وزاد أحدهما على الآخر فيها[1].

ومما سبق نلحظ أن تلك الصفات تشترك في بعض الأوزان، منها:

1- فاعل: قد تكون اسمَ فاعلٍ، أو صفةً مشبهة، أو اسمَ مفعول، كما في قوله تعالى: ﴿فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ﴾ [2]، أي مرضيّة[3].

2- فعيل: قد تدل على مفعول، كما في جريح، بمعنى مجروح[4].

وهذا الاشتراك في الصيغ قد يطرح إشكالا في التصنيف؛ لذا لا بدّ من الاحتكام إلى السياق؛ لتحديد المعنى المقصود.

---

(1) شذا العرف، ص78، والتطبيق الصرفي، ص94، ومعاني النحو، ج4، ص311 وما بعدها.

(2) الحاقة / 21.

(3) شذا العرف، ص74-75.

(4) ينظر: شرح ابن عقيل، ج3، ص114، وشذا العرف، ص73، واللغة العربية معناها ومبناها، ص164، وفاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000، ص170.

جدول الصفات

البيت	الصفة	نوعها	دلالتها	البيت	الصفة	نوعها	دلالتها
01	القلاص النواجي	مبالغة فاعل	مبالغة فاعل	02	-	-	-
03	داني	فاعل	فاعل	04	غازي	فاعل	فاعل
05	-	-	-	06	-	-	-
07	ناجي	فاعل	فاعل	08	خالع	فاعل	فاعل
09	الناعجات هالكة	فاعل فاعل	فاعل فاعل	10	كبيري[1] الشفيق ناصح	مشبهة مشبهة فاعل	مبالغة مبالغة فاعل
11	صحاب	فاعل	فاعل	12	الرديني داني	منسوب فاعل	مشبهة[2] فاعل
13	القفر عطرة سالي	مشبهة مبالغة فاعل	مشبهة مبالغة فاعل	14	عزيز[3]	مشبهة	مشبهة
15	صريح قفرة	مشبهة مشبهة	مفعول مشبهة	16	-	-	-
17	-	-	-	18	عليم	فاعل	فاعل
19	-	-	-	20	-	-	-
21	فضل	مشبهة	فاعل	22	ذات العرض	جامد	مشبهة
23	صعب	مشبهة	مشبهة	24	عطاف سريح	مبالغة مشبهة	مبالغة مبالغة
25	محمود والي	مفعول فاعل	مبالغة فاعل	26	صبار ثقيل عضب	مبالغة مشبهة مشبهة	مبالغة مبالغة مبالغة
27	الحالق	مشبهة	مشبهة	28	مستديرة	فاعل	فاعل
29	البيض	مشبهة	مشبهة	30	قفرة	مشبهة	مشبهة

(1) لم نعد الاسم الموصول صفة في كبيري اللذين كلاهما على شفيق؛ لأنه يؤول بالشفيقين وهو مذكور.

(2) عددنا الاسم المنسوب صفة مشبهة؛ لأنه يدل على نسبة ثابتة.

(3) لم نعد السمينة صفة؛ لأنها اسم لموضع بعينه. ينظر خزانة الأدب ج 2، ص208.

البيت	الصفة	نوعها	دلالتها	البيت	الصفة	نوعها	دلالتها
	الحسان الرواني	مشبهة فاعل	مشبهة مشبهة		السواقي	فاعل	فاعل
31	عليلتي	مشبهة	مشبهة	32	-	-	-
33	-	-	-	34	ثاوي	فاعل	فاعل
35	طريف تالد	مشبهة فاعل	مشبهة مشبهة	36	-	-	-
37	جميع[1] ضم سواجيا	مشبهة مشبهة فاعل	مفعول مشبهة مشبهة	38	-	-	-
39	المراقيل المتون القياقي[2]	مبالغة مشبهة مشبهة	مبالغة مشبهة مشبهة	40	الركبان المنقيات[3] المهاري	فاعل فاعل منسوب	فاعل مشبهة مشبهة
41	باكي	فاعل	فاعل	42	الغوالي	فاعل	فاعل
43	القسطلاني عاني	منسوب فاعل	مشبهة فاعل	44	رهينة البوالي	مشبهة فاعل	مفعول فاعل
45	راكب	فاعل	فاعل	46	عجوز	مبالغة	مبالغة
47	شيخي	مشبهة	مشبهة	48	قلوص بواكي	مبالغة فاعل	مبالغة فاعل
49	المؤنسات مراعي	فاعل فاعل	فاعل فاعل	50	الثاوي	فاعل	فاعل
51	باكية الغرى البواكي	فاعل جامد فاعل	فاعل فاعل فاعل	52	نسيم قالي	مشبهة فاعل	مفعول مفعول

(1) جميع: مأخوذة من الاجتماع، وهي فعيل بمعنى مفعول. ينظر: الكشاف ج4، ص14. وفاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2000، ج 4، ص143.

(2) الأرض الغليظة، وقيل المفازة... والجمع قيقاء وقياقي. لسان العرب، مادة: قيق، ج10، ص 325.

(3) المنقيات: ذوات الشحم. والنِّقي: الشحم. يقال: ناقة مُنقية إذا كانت سمينة. لسان العرب، مادة: نقا، ج 15، ص 340

ومن هذا الجدول نستخلص أنّ توظيفَ صيغِ الصّفات، ودلالتها كان على النحو الآتي:

استعمال صيغ الصفات		
الصفة	العدد	النسبة
اسم فاعل	33	%47,14
صفة مشبهة	24	% 34,28
صيغة مبالغة	07	% 10,00
الوصف بالمنسوب	03	%04,28
الوصف بالجامد	02	%02,85
اسم المفعول	01	%01,42
المجموع	70	%100

دلالة الصفات		
الصفة	العدد	النسبة
اسم فاعل	30	% 42,85
صفة مشبهة	22	%31,42
صيغة مبالغة	13	% 18,57
اسم مفعول	05	%07,14
المجموع	70	%100

ويُلاحظ أنّ السياق قد خفّض من دلالة الصفات على اسم الفاعل، والصفة المشبهة، وزاد من دلالتها على كلٍّ من المبالغة، واسم المفعول.

ومن خلال إحصائنا الأفعال، والصفات في هذه المرثية يمكننا حساب (ن. ف. ص).

فإذا كانت ف = 103 ، وص = 70، فإن

$$(\text{ن. ف. ص}) = \frac{103}{70} = 1,47.$$

وإذا استندنا إلى مؤثّرات الصياغة، ومؤثّرات المضمون سالفةِ الذكر، فإنّ المتوقّع أن تكونَ نسبةُ الصفاتِ أعلى من نسبةِ الأفعال، حيث:

نوع الكلام	منطوق	+
طبيعة اللغة	فصحى	-
فن القول	شعر غنائي	+
الجنس	رجل	-
العمر	كهولة	-

لكنّ العكسَ هو الذي حدث، وهذا ما يبيّنُ السّمة الانفعاليّة في النصّ؛ فمشاعرُ الحزن والأسى، والشوق والحنين، والحسرة والتأسف، والجزع من الموت، كلّ تلك العواطف أدّت إلى ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات.

المبحث الثاني

السمات الأسلوبية في ضمير المتكلم

الذي دعانا إلى إفراد مبحثٍ لدراسة السِّمة الأسلوبيّة في ضمير المتكلّم هو أنّ الشاعرَ محورُ الكلام في هذه المرثيّة، فهو يرثي ذاته، فمن المفترض أن يكون لتلك الذات حضورٌ في القصيدة، وهو ما يمكن للقارئ العابر أن يكتشفه دون عناء.

ولكن هل ستكون تلك الذاتُ محورَ الكلام ذاتًا فاعلةً تقومُ بالفعل، وهي تُحتضَرُ عاجزة عن الحراك؟ وقد أقرّ الشاعر نفسُه بذلك العجز

23- خليليّ، فجرّاني ببردي إليكما　　فقد كنتُ قبل اليوم صعباً قياديا

ولتبيُّنِ ذلك قمنا بإحصاء الضمائرِ في القصيدة، فوجدنا أنها بلغت ثلاثةً وتسعين ومائة (193) ضميرٍ، منها خمسةَ عشرَ ومائة (115) ضميرٍ للمتكلّم، أي ما يساوي نسبة: 59,58% من مجموع الضمائر.

وليس من شأننا ههنا إيرادُ كلِّ تلك الضمائرِ، ولكنّنا سنورد جدولاً عاما يُبيّن عددَ ونسبةَ توظيفِ كلٍّ منها، وهو الآتي:

الضمير		العدد	النسبة
المتكلم	أنا	115	%59,58
	نحن	00	%00,00
المخاطب	أنتَ	11	% 05,69
	أنتِ	04	%02,07
	أنتما	17	%08,80
	أنتم	01	% 0,51
	أنتن	00	% 00,00
الغائب	هو	16	%08,29
	هي	13	% 06,73
	هما(مذ)	01	% 0,51
	هما(مؤ)	00	% 0,00
	هم	08	% 04,14
	هن	07	% 03,62
الجموع		193	%100

ومن خلال هذا الجدول يبدو لنا بوضوحٍ الحضورُ القويُّ لضميرِ المتكلّم. ولكنّ السؤال الذي طرحناه سابقا، أي هل ستكون تلك الذاتُ محورُ الكلام ذاتًا فاعلةً تقومُ بالفعل، وهي تُحتضَرُ عاجزة عن الحراك؟ ما يزالُ ينتظر الإجابة. ولنجيبه بدقّة نرى أنه لا بدَّ من تحديدِ مواضع ضميرِ المتكلّم في القصيدة؛ وذلك لنتبيّن وظائفه النحويّة التي من خلالها نستطيع أن نصوغَ إجابةَ السؤال بدقّةٍ، وموضوعية.

وهذا الجدول يبيّن مواضعَ ضميرِ المتكلم في القصيدة[1]:

---

(1) نورد الضمير المتصل مع الكلمة التي اتصل بها، ونضع المستتر بين قوسين ().

البيت	الضمير	البيت	الضمير	البيت	الضمير
01	شعري، أبيت أزجي	02	-	03	-
04	ترني، بت أصبحت	05	دعاني ودي صحبي القت ورائي	06	أحبت دعائي تلفت الأم (أنا) ورائي
07	لعمري عامي، كنت	08	غري الزرق (أنا) بي مالي	09	لي، ورائي
10	كبيري علي نهائي	11	لياحاني الليالي	12	تذكرت عليّ أجد (أنا)
13	-	14	بي	15	(أنا) صريع غيري نضالي
16	منبق جسمي وفاتي	17	أقول (أنا) أصحابي ترفعوني لأني بحلي لي	18	رحلي أبي
19	علي تمحلاني بي	20	ورمي لي لي	21	مضجعي عني ردائي
22	تصدلني لي	23	نعاني عربي وطني كنت ردائي	24	كنت دعائي
25	كنت	26	كنت أسائي	27	تراني تراني ركابي
28	تراني ليالي	29	-	30	خلفتماني علي
31	عهدي خليلي أبي أوصالي عظامي	32	عني مني	33	تعد (أنت)[1] يذكروني مكاني
34	نفسي عني خلفت	35	مالي لغيري مالي	36	شعري
37	-	38	-	39	-
40	-	41	شعري كنت	42	متُّ
43	-	44	مني	45	-
46	أتمني يرثني ستزوري صحوزي	47	شيخي مني عمي خالي	48	قلوصي
49	طرق رحلي أرى (أنا)	50	مني شهادتي	51	أمي خالتي
52	مني ودعت	المجموع		115	

(1) عددنا ضمير المخاطب هنا ضميرا للمتكلم؛ لأن الأمر موجه إلى المتكلم (الشاعر)، والضمير فاعل

وقبل الوقوف على الوظائف النحويّة التي شغلها ضميرُ المتكلّم في القصيدة، نودُّ إيراد ملاحظةٍ عامة، فقد لاحظنا تباينًا واضحا في عدد استعمال هذا الضمير بين نصف القصيدة الأوّل، ونصفها الثاني؛ إذ بلغ توظيفه في نصفها الأول تسعا وستين (69) مرّة، أي بنسبة: 60 % أما في نصفها الثاني، فقد تضاءل إلى ستٍّ وأربعين (46) مرة، أي بنسبة: 40%

ويرجع ذلك إلى أن ذاتَ الشاعر في النصف الأول من القصيدة كانت أكثرَ حضوراً، فهو مشتاقٌ إلى وطنه ويتمنى الميت فيه، وهو متحسّر على ترك المال والولد، حزينٌ لحال الوالدين بعده، وهو يتذكّرُ ماضيه المشرق الزاهر، ويصف حاضره المأساويّ. أما في النصف الثاني من القصيدة، فقد توجّه إلى إسداء الوصايا ملتمسا من غيره تنفيذها.

ونعود الآن لنتبيّن الوظائف النحويّة التي شغلها ضميرُ المتكلّم، وهي كالآتي:

الوظيفة النحوية	العدد	النسبة
مضاف إليه	55	% 47,82
مفعول به	16	%13,91
مجرور بحرف	16	%13,91
فاعل	14	%12,17
مبتدأ	12	%10,43
نائب فاعل	02	% 01,73
المجموع	115	%100

وبقراءة هذا الجدول يتّضح لنا أن الشاعرَ محورَ الكلام في القصيدة لم يكن فاعلا، فمجموع وظيفة الفاعل والمبتدأ التي شغلها ضمير المتكلم، بلغت ستا وعشرين (26)، أي بنسبة: 22,60 ٪ من مجموع الوظائف النحوية. فهما جميعا لم يبلغا نصفَ نسبة المضاف إليه.كما أن ضميرَ المتكلم وقَع مفعولا به أكثرَ منه فاعلا، أو مبتدأ. وهذا يؤكّد أن الشاعر ليس فاعلا في القصيدة.

وما توظيفُ ضميرِ المتكلّم مضافا إليه بنسبة: 47,82 % إلاّ محاولةً لتعويضِ العجزِ عن الفاعليّة بإضافةِ الأشياء إلى نفسه.

الفصل الثاني

السّماتُ الأسلوبيّةُ في البنى النحوية والبلاغيّة

تمهيد:

تُعدُّ الجملة الصّورة اللّفظية الصّغرى للكلام المفيد في أيّة لغةٍ من اللّغات»[1]، ومن ثمّ كانت موضوع الدّرس النّحويُّ بما يعتري تركيبها من عوارضَ في تأليفها وفقَ مقامات الاستعمال من نفيٍ أو توكيدٍ، أو استفهامٍ... وما يعرض لعناصرها من ذكرٍ، وحذفٍ، أو تقديم و تأخير...[2]

تعريف الجملة:

على الرّغم من أهميّة الجملة في عمليّة التّواصل، كونها أساسَ الدّرس النّحويُّ إلاّ أنّ الدّارسين قد واجهوا صعوباتٍ جمّةً في تحديد ما يُراد بها، وتبرز تلك الصّعوباتُ في كثرة تعريفاتها التي بلغت نحو ثلاثمائة[3] تعريفٍ يختلف بعضها عن الآخر[4].

ولم يظهر مصطلحُ الجملة في التّراث اللّغوي العربيُّ إلاّ في وقتٍ متأخرٍ؛ فسيبويه (ت 180 هـ) لم يستعمل مصطلحَ الجملة بمفهومه النّحويّ، وإنّما استعمل: الكلام الذي يحسُنُ السّكوتُ عليه، ألا ترى أنّك لو قلت: فيها عبدُ الله، حسُنَ السّكوتُ وكان كلاما مستقيما، كما حسُنَ واستغنى في قولك هذا عبد الله»[5].

---

(1) في النحو العربي نقد وتوجيه، ص31.

(2) ينظر: نفسه، ص28.

(3) يذكر أستاذنا محمد خان أنها تجاوزت الثلاثة، لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص23. ولعلّ محمود أحمد نحلة يقصد التعريفات العربية، والغربية.

(4) محمود أحمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص5.

(5) الكتاب، ج 2، ص88.

وكان أبو العباس المبرّد (ت 258 هـ) أول من استعمل مصطلح الجملة بمفهومه النحوي: "وإنّما كان الفاعلُ رفعاً؛ لأنه هو والفعلُ جملةٌ يحسُنُ عليها السكوتُ، وتجب بها الفائدةُ للمخاطَب، فالفاعلُ والفعلُ بمنزلةِ الابتداءِ والخبرِ إذا قلت: قام زيدٌ، فهو بمنزلة قولك: القائمُ زيدٌ"[1].

الجملة والكلام:

ظلَّ النحاةُ يخلطون بين مفهوم الجملة، ومفهوم الكلام. ومنهم ابنُ جني (ت392هـ) حيث يقول في الخصائص: "أما الكلامُ فكلُّ لفظٍ مُستقلٍّ بنفسه مفيدٍ لمعناه، وهو الذي يُسميه النحويون الجُمَل، نحو: زيدٌ أخوك... فكلُّ لفظٍ استقلَّ بنفسه، وجنيتَ منه ثمرة معناه، فهو كلام"[2]. وقال في اللُّمَع: "وأمّا الجملةُ فهي كلُّ كلامٍ مفيدٍ مستقلٍّ بنفسه"[3].

وواضحٌ أن ابن جني يرى أن الكلام والجملة مترادفان، فكلاهما يُفيد معنىً مستقلاً، أمّا ما لا يُفيد معنىً مستقلاً فقد سمّاه قولاً[4].

وقد سار الزّمخشريُّ (ت538هـ) في الاتجاه نفسه: "الكلامُ هو المركّبُ من كلمتين أُسندت إحداهُما إلى الأخرى، وهذا لا يتأتّى إلاّ في اسمين... أو في فعلٍ واسم... ويُسمّى الجملة"[5].

ولعلَّ رضي الدين الاستراباذي (ت686 هـ) أولُ من فرّق بين الجملة والكلام: "والفرقُ بين الجملة والكلام، أن الجملة ما تضمّنَ الإسنادَ الأصليَّ سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبرُ المبتدأ وسائرِ ما ذُكر من الجمل، فيخرج المصدرُ، وأسماءُ الفاعلِ والمفعول، والصفة المشبهة والظرف مع ما أُسندت إليه. والكلامُ ما تضمّنَ الإسنادَ

---

[1] المبرّد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف بمصر، القاهرة، ط3، 1994، ج1، ص 146.

[2] الخصائص، ص 57.

[3] اللمع، ص 73.

[4] الخصائص، ص57.

[5] المفصل، ص 23. وشرح المفصل، ج1، ص20.

الأصليّ وكان مقصودا لذاته، فكلُّ كلامٍ جملةٌ ولا ينعكس"[1]. وإذا كان كلٌّ من الكلام والجملة يشتركان في تضمّنهما الإسنادَ الأصليّ، فإنّ القصدَ فاصلٌ بينهما. فالكلامُ لا يكون إلّا مقصودا لذاته، أمّا الجملةُ، فقد تكونُ مقصودةً لذاتها، وهي ما يُعرَف بالجملةِ المستقلّة، وقد تكون مقصودةً لغيرها، وهي ما يُعرف بالجمل التابعة، أو غير المستقلّة[2].

وقد وضّح ابنُ هشام (ت761هـ) فكرةَ الرّضيّ بقوله: "الكلامُ هو اللّفظُ المفيدُ بالقصد، والمرادُ بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوتُ عليه. والجملةُ عبارةٌ عن الفعل وفاعله، كقام زيدٌ، والمبتدأ وخبره كزيد قائم، وما كان بمنزلتهما"[3].

والذي عليه جمهورُ النحاة أنّ الكلامَ والجملةَ مختلفان، فشرطُ الكلام الإفادةُ، أما الجملةُ فلا يُشترطُ فيها ذلك، وإنّما يُشترطُ فيها الإسناد، سواء أفادت أم لم تُفد[4].

أركان الجملة:

تتألّف الجملةُ التامةُ التي تُعبّر عن أبسط الصّور الذهنيّة التامة التي يصحُّ السكوتُ عليها من ثلاثة عناصر أساسيّة:

1- المسند إليه، أو المتحدَّث عنه، أو المبني عليه.

2- المسند الذي يُبنى على المسند إليه، ويُتحدَّثُ به عنه.

3- الإسناد، أو ارتباط المسند بالمسند إليه[5].

---

(1) رضي الدين الاستراباذي: شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ليبيا، 1978، ج1، ص33.

(2) يميز أستاذنا الدكتور رابح بومعزة بين الجملة المستقلة، والجملة غير المستقلة التي يطلق عليها مصطلح الوحدة الإسنادية. ينظر: مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006، ص91، وص105.

(3) مغني اللبيب، ص 357.

(4) فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط1، 2002، ص12.

(5) في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 31. ومحمود أحمد نحلة: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص 464.

والمسند والمسند إليه هما الركنان العمدة، وهما ما لا يغنى واحدٌ منهما عن الآخر ولا يجد المتكلِّمُ منه بدًا، فمن ذلك الاسمُ المبتدأ والمبنيُّ عليه، وهو قولك: عبدُ الله أخوك، وهذا أخوك، ومثل ذلك: يذهب عبد الله. فلا بدَّ للفعل من الاسم، كما لم يكن للاسم الأول بدٌ من الآخر في الابتداء"[1]. وليس معنى ذلك أن المسندَ والمسندَ إليه واجبا الذكر، فقد يُحذفُ أحدُهما، وقد يُحذفان معًا إذا دلَّ عليهما دليلٌ، فتظهرُ الجملةُ في أقصر صورها[2].

والمسند إليه ما كان فاعلاً، أو نائبَ فاعلٍ، أو مبتدأ، أو ما تحوّل من مبتدأ إلى اسم لفعلٍ أو حرفٍ ناسخين. أمّا المسندُ فما كان فعلا تاما، أو خبرا لمبتدأ أو خبرا لناسخ.

أمّا الإسنادُ فهو: "تركيبُ الكلمتين أو ما جرى مجراهما على وجهٍ يفيد السامع"[3]، أو"هو تعليقُ خبرٍ بمخبرٍ عنه نحو: زيدٌ قائمٌ أو طلبٍ بمطلوب منه، كاضرب"[4].

ولا يكون الإسنادُ إلاّ بين اسمين، أو بين فعلٍ واسم، ولا يكون بين فعلٍ وفعل ولا حرفٍ واسم[5]. وقد شرح الرّضيُّ هذه الفكرة بقوله: "فالاسمان يكونان كلاما؛ لكون أحدهما مسندا والآخر مسندا إليه، وكذا الاسمُ مع الفعل؛ لكون الفعل مسندا والاسم مسندا إليه. والاسم مع الحرف لا يكون كلاما؛ إذ لو جعلت الاسمَ مسندا فلا مسندَ إليه، ولو جعلته مسندا إليه فلا مسند، وأما نحو: يا زيدُ، فلسدِّ يا مسدَّ دعوت الإنشائي. والفعل مع الفعل أو الحرف لا يكون كلاما لعدم المسند إليه"[6]. ويميّزُ النحاةُ بين الإسنادِ الأصليِّ والإسنادِ غيرِ الأصليِّ؛ فالأوّل ما تألّف منه الكلامُ، أي إسنادُ الفعلِ إلى الفاعل، وإسنادُ المبتدأ إلى الخبر. أمّا الثاني، فهو إسنادُ المصدرِ والصفات والظروف، فإنها مع ما أسندت إليه ليست بكلام ولا جملة[7].

---

(1) الكتاب، ج1، ص 23.
(2) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 33.
(3) مفتاح العلوم، ص 38. وينظر: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص107.
(4) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 24.
(5) المفصل، ص 23. وشرح المفصل، ج1، ص20.
(6) شرح الرضي على الكافية، ج1، ص 34.
(7) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 25.

الفضلة:

كلُّ ما عدا المسند و المسند إليه - في عُرف النحاة - فهو فضلة، كالمفاعيل، والحال، والتمييز، والتوابع. وليس معنى الفضلة أنه يمكن الاستغناء عنها، فقد تكون عمدةً واجبة الذكر؛ لأن المعنى يتوقّف عليها"[1]. كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلْمُنَٰفِقِينَ يُخَٰدِعُونَ ٱللَّهَ وَهُوَ خَٰدِعُهُمْ وَإِذَا قَامُوٓا۟ إِلَى ٱلصَّلَوٰةِ قَامُوا۟ كُسَالَىٰ يُرَآءُونَ ٱلنَّاسَ وَلَا يَذْكُرُونَ ٱللَّهَ إِلَّا قَلِيلًا﴾[2].

والمقصودُ بمصطلحي العمدة والفضلة أنه لا يُمكن أن يتألف كلامٌ دون عمدةٍ مذكورةٍ، أو مقدرةٍ، في حين يمكن أن يتألف دون فضلة"[3].

والواقعُ أنّ زيادة اللفظ تقتضي زيادة المعنى، أو الفائدة فيما يُعرفُ بالتقييد والتحديد والتخصيص، وهو الأمر الذي استدركه علماءُ المعاني ونظروا إلى الإسناد بوصفه أساسَ بناءِ الجملة، كما نظروا إلى ما عداه باعتباره من مقيّدات الجملة.. وما من لفظ يُذكر في الجملة إلا وله دورٌ في تكوين المعنى"[4]. ومن ثمّ يتحتّمُ على دارسِ التركيب في أيّ نصٍّ أن ينظرَ إلى كلِّ عنصرٍ في النصّ على أنّه عنصرٌ مهمٌّ في بناء المعنى، بل إنّ المعنى قد يتوقّفُ عليه حتى وإن لم يكن أحدَ طرفي الإسناد، كما مرّ في الآية الكريمة السابقة.

أقسام الجملة:

لقد عرفت الجملةُ تقسيماتٍ عدةً بحسبِ المبادئِ التي ينطلق منها كلُّ باحث، قديما وحديثا.

---

(1) نفسه، ص 14.

(2) النساء / 142.

(3) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 14.

(4) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص28.

أقسام الجملة عند القدماء:

الجملةُ عند جمهور النحاة القدماء، قسمين: فعلية، واسميّة، وهذا ما يُفهم من تعريف المبرّد السابق للجملة لما قال: "فالفاعلُ والفعل بمنزلة الابتداء والخبر إذا قلت: قام زيدٌ، فهو بمنزلة قولك: القائمُ زيدٌ"[1]، فواضحٌ أنّه يضع الجملةَ الفعليّةَ في مقابل الجملة الاسمية.

وزاد الزمخشري (ت 538هـ) الجملة الشرطية، في نحو: "بكرٌ، إن تعطه يشكرك"[2]، فهي عنده: فعلية، واسمية، وشرطية، وظرفية. وقد أنكر ابنُ هشام (ت761هـ) الجملة الشرطيّة وعدّها فعليّة[3]. أمّا الظرفيةُ عنده (ابن هشام)، فهي ما كان صدرُها ظرفا أو جارا ومجرورا، في نحو: "أعندك زيدٌ؟ وزيدٌ عنده فاعلٌ مرفوع بالظرف"[4]. والحقيقةُ إنّ هذه الجملة اسميّةٌ، وزيدٌ مبتدأ مؤخّر، لا فاعل؛ لجواز دخول النواسخ عليه، فنقول: أإنّ عندك زيدا؟، وأظننت عندك زيدا؟ وأكان عندك زيدٌ؟ فلو كان فاعلا ما جاز دخول النواسخ عليه[5].

ومن حيث تركيبُ الجملة تحدّث ابن هشام عن الجملة الكبرى والجملة الصغرى، أمّا الكبرى، فهي الجملةُ الاسميةُ التي خبرها جملة. والجملةُ الصغرى هي المبنية على المبتدأ[6]، فجملة: محمدٌ سافر أخوه جملةٌ كبرى، وسافر أخوه التي هي خبرٌ للمبتدأ محمد جملة صغرى.

أقسام الجملة عند المحدثين:

نظر المحدثون إلى الجملة من زوايا متعددة، نوجزها في اتجاهات ثلاثة:

---

(1) المقتضب، ج1، ص 146.

(2) المفصل، ص44. وشرح المفصل، ج1، ص88. ومغني اللبيب، ص358.

(3) مغني اللبيب، ص358.

(4) نفسه، ص 358.

(5) ينظر: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 160.

(6) مغني اللبيب، ص361. وللاستزادة يراجع: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 161.

الاتجاه الأول: اعتمد الإسناد، فقد جعلها محمد إبراهيم عبادة ستة أقسام[1]: البسيطة (اسمية، أو فعلية)، والممتدة، والمزدوجة أو المتعددة، والمركبة، والمتداخلة، والمتشابكة.

وإذا ما نحن تفحصنا تلك الأقسام استنادا إلى تركيبها النحوي، ومن واقع الأمثلة التي ساقها صاحبها، وجدناها لا تخرجُ عن البساطة، أو التركيب. فالجملة الممتدة ترجع إلى البسيطة، والجملةُ المزدوجة قد تُرَدّ إلى البسيطة أو المركبة، والجملتان: المتداخلة والمتشابكة تعود إلى المركبة.

الاتجاه الثاني: اعتمد نوع المسند: ومنهم محمود أحمد نحلة الذي جعل الجملة أربعة أقسام[2]:

1- الجملة الاسمية: التي لا يكون المسند فيها فعلا، ولا جملة.
2- الجملة الفعلية: التي يكون المسندُ فيها فعلا.
3- الجملة الوصفية: التي يكون المسند فيها وصفا (اسم فاعل، اسم مفعول...).
4- الجملة الجملية: التي يكون الخبرُ فيها جملةً اسميةً أو فعلية (حسب مفهومه للجملة الاسمية والفعلية).

الاتجاه الثالث: يجمع بين المعنى والمبنى، ويمثله الدكتور تمام حسان: فقد رأى أن الجملة أقسامٌ ثلاثة: اسميةٌ، وفعليةٌ، ووصفيةٌ[3]. وهذا التقسيم ناتجٌ عن جعله الصفة قسما خاصا من أقسام الكلم[4]. وأقام تمام حسان نظرته إلى الجملة على الجمع بين المعنى والمبنى، فقسمها إلى: خبرية، وإنشائية.

أ- **الخبرية**: وتشمل الجملة الاسمية، والفعليةَ في حالات: الإثبات، والنفي، والتوكيد.
ب- **الإنشائية**: ويدخل ضمنها: الطلبية، والشرطية، والإفصاحية.

---

(1) محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988، ص153 وما بعدها.
(2) مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص91. وينظر في مفهوم الجملة الجملية عنده والفرق بينها وبين الجملة الكبرى عند ابن هشام، ص 137 وما بعدها.
(3) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 103.
(4) راجع، نفسه، ص86 وما بعدها.

1- الطلبية: وتشمل: (الأمر، والنهي، والاستفهام، والدعاء، والنداء، والترجي، والتمني، والعرض، والتحضيض.

2- الشرطية[1]: وهي إمّا إمكانية، أو امتناعية.

3- الإفصاحية: ويدخل تحتها الخوالف (الصوت، والإخالة، والمدح أو الذم، والتعجب)، والندبة، والاستغاثة، والقسم، والالتزام (العقود)[2].

وقد لقي هذا المنهجُ استحسانا كبيرا لدى الدارسين؛ لأنه جمع بين النحو والمعاني، ولا نكون مخطئين إذا عددناه امتداداً لمنهج الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي كان أول من عقد قرانا حقيقيا بين النحو والمعاني من خلال نظرية النظم التي تقوم أساسا على توخي معاني النحو[3].

منهجنا في دراسة البُنى النحوية والبلاغية:

إن هذا الزخمَ الكبيرَ من الآراء - القديمة والحديثة - والتقسيمات للجملة ليَفرضُ على دارسِ البنى التركيبيّةِ لأيِّ نصٍّ من النصوص أن يُحدِّدَ المنطلقات، والمعاييرَ التي يتبنّاها في دراسته.

إن الجملة هي الوحدةُ الأساسيةُ للإبلاغِ والتواصل بين أفرادِ الجماعةِ اللغويّة، وهي تتألف أساسا من عنصري الإسناد، وتُسمّى الجملة التوليديّة، أو النووية، لكنّ عمليةَ الإبلاغِ والاتصال تفرضُ على أعضاء الجماعة اللغوية أن يُضيفوا إلى عنصري الإسنادِ عناصرَ جديدةً؛ لأداءِ معانٍ معيّنةٍ، وقد يحذفون أحدَ عنصري الإسناد، أو هما معا، وقد يقدّمون ما حقّه التأخير، ويؤخرون ما حقّه التقديم... كلُّ ذلك يُحتِّمُ على دارسِ تراكيبِ نصٍّ من

---

(1) المتفق عليه أن جملة الشرط تصنف حسب جوابها ، فإن كان خبريا، فهي خبرية، وإن كان إنشائيا، فهي إنشائية. ينظر محمد عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001، ص24. ولغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص32.

(2) يراجع: اللغة العربية معناها ومبناها اللغة العربية معناها ومبناها، جدول النظام النحوي، ص189، ص 244

(3) ينظر: دلائل الإعجاز، ص65 - 66، وص94.

النصوص أن يجمع بين النحو والمعاني. فالملاحظ على الدّراساتِ النحويّةِ القديمةِ أنّها كانت تحليلية، لا تركيبية، أي إنّها كانت تعتني بمكوّنات التركيب، أي بالأجزاءِ التحليليّةِ فيه أكثر من عنايتها بالتركيب نفسه"[1]. أمّا علماءُ المعاني فكانت دراستهم تركيبية تعنى بالمعنى وتستوفي أهمَّ المباحثِ التي تدخل في نطاقِ دراسةِ الجملة"[2].

وبسبب هذه الحدودِ المُفتعلةِ بين علم النحو، وعلم المعاني تعالت أصواتُ المحدثين داعيةً إلى ربط الصلة بينهما، وضمِّ الثاني إلى الأول؛ ليكون (علم المعاني) قمّةَ الدّراسة النحوية[3].

ونحن في هذا الفصلِ المخصّصِ لدراسةِ السّماتِ الأسلوبيّةِ في البنى النحوية والبلاغية لمرثية مالك بن الرّيب، سنجمع بين دراسةِ النحو والمعاني، ونقسّم على ذلك الأساس هذا الفصلَ إلى مبحثين، فندرس في المبحث الأول الجملة الخبرية بنوعيها: الفعلية والاسمية، بأساليبها الثلاثة: المثبتة، والمنفية، والمؤكَّدة.

أمّا المبحث الثاني، فنخصّصه لدراسةِ الجملةِ الإنشائية بنوعيها: الطلبية، والإفصاحية. وفي كلا المبحثين سنقوم بتصنيفِ الجملِ إلى أنماطها التي ظهرت فيها، والصّور التي شكّلت تلك الأنماط، كما أنّنا سنقوم في الوقت نفسه بدراسةِ المعاني البلاغيّةِ التي أفادتها، وصولا إلى السّماتِ الأسلوبيّةِ فيها.

---

(1) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 16.

(2) لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، ص 463.

(3) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 18. وينظر: فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2000، ج1، ص8.

المبحث الأول

الجملة الخبرية

الجملة الخبرية: هي تركيبٌ إسناديٌ يمكن وصفُ مضمونه بالصِّدقِ أو بالكذبِ[1]، وهي تقابل الجملة الإنشائية التي لا يصحُ وصفُ مضمونها لا بالصدق، ولا بالكذب[2].

والأصلُ في الخبرِ أن يُقصَد به إفادةُ المخاطَبِ، وقد يخرج عن غرضه الأصليّ للدّلالة على معانٍ أخرى كالتمني، والوعيد، والإنكار، والدّعاء، وغيرها من المعاني التي تُفهم من السياق[3].

ولعلّ العقبة التي تعترض سبيلَ دارسِ الجملة في أيّ نصٍّ من النصوصِ هي تعيينُ حدودِها، أين تبدأ، وأين تنتهي؟ وقد رأينا أنّ نظرة النحاة إلى الجملة ارتكزت على عنصري الإسناد، أمّا ما عداهما فهو فضلة. إلاّ إنّه ما من عنصرٍ إلاّ وله أهميّته في عمليّةِ التبليغ والتواصل، بل إنّ المعنى قد يتوقّفُ على ما يُسمّى بالفضلة؛ فكان لزاماً مُراعاةُ المعنى؛ ولذلك سنسترشد في تحديد الجملة بمفهومِ الوقف التامِّ في علم القراءات، وهو الذي لا يتعلّقُ بشيءٍ مما بعده، فيحسُنُ الوقفُ عليه، والابتداءُ بما بعده[4].

وسندرس الجملة الخبريّة ضمن ثلاثة أقسام: المثبتة، والمنفيّة، والمؤكّدة.

---

(1) المقتضب، ج1، ص89. وشرح المفصل، ج1، ص 52. ومفتاح العلوم، ص81. والأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 13

(2) نفسه، ص 13

(3) ينظر: مفتاح العلوم، ص72 وما بعدها. البرهان في علوم القرآن، من ص510 إلى ص513

(4) نفسه، ص242

أولاً: الجملةُ الخبريةُ المثبَتة:

يُقصَد بالجملةِ الخبريةِ المثبتة تلك الجملةُ المعرّاةُ من أدواتِ النفيِ، والتوكيد؛ لأنَّه لا يكاد تخلو جملةٌ في اللغةِ العربيةِ من أن تتقدَّمَها أداةٌ، فيما عدا جملتي الإثباتِ، والأمرِ بالصيغةِ، وبعضِ الجملِ الإفصاحيةِ[1]. وستقسّمُ الجملةُ المثبتة إلى: فعليةٍ واسميةٍ، وقوفا عند رأي الجمهور، فلا نعتدُّ بالجملةِ الشرطيةِ، ولا الظرفيةِ. وسنعدُّ الجملةَ المصدَّرةَ بكان وأخواتِها جملةً اسميةً بحسبِ الأصلِ[2].

1- الجملةُ الفعليةُ: هي تركيبٌ إسناديٌّ صدرُه فعلٌ تامٌّ يُسندُ إلى فاعلٍ، أو نائبِ فاعلٍ إسنادا حقيقيا أو مجازيا[3]. والمرادُ بصدرِ الجملةِ ما هو صدرٌ في الأصلِ، فلا عبرةَ بما تقدَّمَ وحقُّه التأخيرُ من أسماءٍ وحروفٍ[4]. وقد أجاز الكوفيون تقديمَ الفاعلِ على فعلِه[5]، وأيّد هذا الاتجاهَ ابن مضاء القرطبي (ت592هـ)[6]، وتبناه بعضُ المحدثين، وعدّوا الجملةَ الفعليةَ كلَّ جملةٍ كان المسندُ فيها فعلاً[7]. فجملةُ طلعَ البدرُ فعليةٌ، وجملة البدرُ طلعَ فعليةٌ أيضا، إلا أن الفاعلَ فيها تقدَّم. غير أنَّ هناكَ دحضا لهذا الرأي؛ إذ إن جملةَ البدرُ طلعَ تقبلُ دخولَ النواسخِ عليها، فنقول: كانَ البدرُ طالعاً، وإنَّ البدرَ طالعٌ، والنواسخُ تدخلُ على الجملِ الاسميةِ، لا الفعليةِ[8].

---

(1) اللغة العربية معناها ومبناها، ص123.

(2) يعد الدكتور فاضل السامرائي الجملة المصدرة بكان وأخواتها فعلية. ينظر: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص158. وقد مثّل ابن هشام للجملة الفعلية بـ: كان زيدٌ قائماً. ينظر: مغني اللبيب، ص358. وأطلق عليها محمد إبراهيم عبادة مصطلح الجملة الفعلية الصورية. ينظر: الجملة العربية، ص73.

(3) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص39.

(4) مغني اللبيب، ص357. والجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص157.

(5) مغني اللبيب، ص361.

(6) ينظر: ابن مضاء القرطبي: الرد على النحاة، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د ت)، ص90.

(7) ينظر: إبراهيم مصطفى: إحياء النحو، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د ط)، 2003، ص55 وما بعدها. وفي النحو العربي نقد وتوجيه، ص41-42. ولغة القرآن الكريم في جزء عمّ، ص465. ومدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص91.

(8) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص159. ولغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص40.

ونحن في دراستنا هذه سنلتزم رأيَ الجمهور، ونعدّ الجملة الفعلية كلّ جملة تقدّم فيها الفعلُ على فاعله.

1- الجملة الفعلية البسيطة: هي الجملةُ الفعليّةُ التي تضمّنت عمليّةَ إسنادٍ واحدة[1]، وقد تكونُ مجرّدةً من المتمّمات، مكتفيةً بركني الإسناد (الفعل والفاعل، أو نائب الفاعل)، وقد تكون موسّعةً حيثُ يُضافُ إلى ركني الإسنادِ عنصرٌ أو أكثر[2].

وقد وُظّفت الجملةُ الفعليّةُ البسيطةُ في مرثيةِ مالكِ بن الرَّيْب ستّ (6) مرّاتٍ، وجاءت موزّعةً على الأنماط الآتية[3]:

النمط الأول: فعل + فاعل

وقد تشكّل هذا النمطُ في صورةٍ وحيدةٍ في القصيدة:

الصورة الوحيدة: فعل ماضٍ + فاعل (ضمير) + ظرف.

ب5- دَعاني الهوى من أهلِ وُدّي وصُحبتي، بِـذي الطَّبَسَيْنِ، فالتفتُّ ورائيا

النمط الثاني: فعل + فاعل (أو نائب فاعل)+ مفعول به

الصورة الأولى: فعل مضارع + فاعل (مستتر) + مفعول به + ظرف.

ب49- أُقَلِّبُ طَرْفي فَوقَ رَحْلي، فلا أرى بِهِ من عُيونِ المُؤْنِساتِ مراعِيا

---

(1) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 41.

(2) مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 24.

(3) النمط هو الشكل أو القالب الذي يجمع عناصر لفظية بمقتضى العلاقات النحويّة لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، هامش (2)، ص 41.

وقد جاء الفاعلُ ضميراً مستتراً. والاستتارُ والحذفُ هما طريقةُ الإفادةِ العدميّةِ في اللغةِ العربيّةِ، وذلك ما تعبّرُ عنه الدراساتُ اللغويةُ الحديثةُ بعبارة: zero morpheme[1].

الصورة الثانية: فعل ماض + مفعول به(ضمير) + فاعل (ظاهر) +جار ومجرور.

ب5- دَعاني الهوى من أهلِ وُدّي وصُحبتي، بذي الطَّبَسَينِ، فالتفتُّ وَرائيا

الصورة الثالثة: ظرف + فعل مضارع + مفعول به(ضمير) + فاعل(مستتر) + حال (شبه جملة) + معطوف.

ب27- وَطَوراً تَراني في ظِلالٍ ومَجمَعٍ وطَوراً تراني، والعِتاقُ رِكابيا

الصورة الرابعة: فعل ماض+ نائب فاعل (ضمير) + مفعول به + نعت.

ب42- إذا مِتُّ فاعتادي القُبورَ، وسلِّمي على الرَّيمِ، أُسقيتِ الغَمامَ الغَواديا

ونلاحظ أن الخبرَ في هذه الجملة قد خرج إلى غرضِ الدعاء. والدعاءُ بالسُقيا للأحبّةِ شائعٌ في الشعرِ العربيِّ القديم.

النمط الثالث: فعل + فاعل + جار ومجرور

الصورة الوحيدة: فعل ماض + فاعل(ظاهر) + جار ومجرور.

ب 22 - ولا تَحسُداني- باركَ اللهُ فيكما- مِنَ الأرضِ ذاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا

---

[1] اللغة العربية معناها ومبناها، ص128.

وقد جاءت الجملةُ الخبريةُ البسيطةُ اعتراضيةً، والجملةُ الاعتراضيةُ جملةٌ مستقلّةٌ[1]، أي إنها لا تربطها علاقةٌ نحويةٌ بما قبلها، ولا بما بعدها.

ويعدُّ علماءُ البلاغةِ الاعتراضَ من محاسنِ الكلام. قال ابن المعتز: "ومن محاسن الكلام أيضاً والشعر اعتراضُ كلام في كلام لم يُتمَّم معناه، ثم يعود إليه فيُتمّمه في بيت واحد"[2]. وهو لا يكون إلا مفيداً[3]، ويرى ابنُ هشامٍ أنها تأتي لإفادة الكلام تقويةً وتسديداً، أو تحسيناً[4].

وقد دلّت هذه الجملةُ الخبريةُ على الدّعاء، فالشاعرُ يدعو لصاحبيه بالبركة راجيا منهما التوسيع في قبره.

ويمكننا أن نلاحظ في توظيف الجملة الخبرية البسيطة في القصيدة جملةً من الملاحظات نوجزها في هذا الجدول:

التعيين	النوع	العدد	النسبة
المسند	فعل ماض	04	66,66 %
	فعل مضارع	02	33,33 %
المسند إليه	اسم ظاهر	02	33,33 %
	ضمير ظاهر	02	33,33 %
	ضمير مستتر	02	33,33 %
الدلالة العامة	إخبار	04	66,66 %
للجملة	دعاء	02	33,33 %

(1) شوقي ضيف: تجديد النحو، دار المعارف، ط3، (د ت)، ص 254. ومدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص24

(2) البديع، ص 59.

(3) الصاحبي، ص190

(4) مغني اللبيب، ص367.

2- الجملةُ الفعليةُ المركّبة:

هي الجملةُ الفعليّةُ التي تتضمّنُ عملياتٍ إسناديّةً عديدةً في مستوى سياقِ بنائها النحويّ المقيّدِ لعمليّةِ الإخبار"[1]. وتُصاغ الجملةُ المركبةُ Complex sentence من جملتين بسيطتين، وقد تصاغ من أكثرَ من جملتين"[2].

وقد وُظّفت الجملةُ الفعليّةُ المركّبةُ في مرثيّةِ مالكٍ بن الرّيب إحدى عشرةَ (11) مرّةً، وجاءت موزّعةً على الأنماط الآتية:

النمط الأول: فعل+ فاعل+ مفعول به(جملة موصولية)

الصورة الوحيدة: فعل ماض+ فاعل(ضمير) + مفعول به (جملة موصولية) + جار ومجرور

ب12- تذكّرْتُ من يبكي عليّ، فلمْ أجدْ سوى السّيفِ والرّمحِ الرُّدينيِّ باكيا

جاء المفعول به جملةً موصوليّةً مكوّنةً من اسم موصول مَنْ، وصلته جملة فعلية مضارعية، والاسمُ الموصولُ مع صلته بمثابة الكلمة الواحدة بـ(ؤولان بمشتقٍّ، وهو هنا: الباكي. وقد أنكر ابنُ هشامٍ إعرابهما على أنهما كلمةٌ واحدةٌ، بحجّة أنّ الإعرابَ يظهرُ في نفس الموصول مثلاً بـ أيّ واللّذين"[3].

النمط الثاني: فعل+ مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + جملة أو شبه جملة حالية.

الصورة الأولى: ظرف + فعل مضارع + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + حال (جملة اسمية).

---

[1] لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص62. وينظر: الجملة العربية، ص155.
[2] مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص145.
[3] مغني اللبيب، ص 387.

ب27- وطوراً تراني في ظِلالٍ ونَخشعٍ، وَطــوراً تَرانـــي، والعَنـــاقُ رِكابيـــا

الصورة الثانية: ظرف + فعل مضارع + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + حال1 (شبه جملة) + حال2 (جملة فعلية).

ب28- وطورا تراني في رحىً مُستطيرةٍ، لِتفــرُقَ أطـــرافُ الـــرِّماحِ ثِيابِـــيا

تعدى الفعل رأى في الصورتين إلى مفعولٍ واحد. لكنَّ الشاعرَ لا يريد الإخبارَ عن فعلِ الرُّؤية، وإنما يريدُ وصفَ الحالة التي يُرى فيها؛ لذا احتاجت عمليّةُ الإخبارِ إلى الحالِ؛ فوُظِّفت في البيت (27) حالٌ جملة اسمية، وفي البيت (28) حالان: أولاهما شبه جملة، وثانيتهما جملة فعلية.

النمط الثالث: جملة شرطية (أو شبه شرطية)

هذا النمط هو الغالبُ على الجملة الفعلية المركّبة؛ إذ بلغت الجملُ الشرطيةُ وشبهُ الشرطيةِ (8) ثماني جملٍ[1]، أي ما يشكّلُ نسبة: 72,72 % من مجموع الجمل الفعلية المركّبة.

والشرطُ يتألّف من جملتين مصدّرتين بأداة، فهو يَنبني بالتحليل العقليِّ على جزئين: الأولُ بمنزلة السَّبب، والثاني بمنزلة المسبَّب، يتحقق الثاني إذا تحقق الأولُ ، و ينعدم إذا انعدم[2]. وجملة الشرط كانت مستقلةً بنفسها، فلما دخلت عليها أداةُ الشرط علّقت معناها... وربطتها بجملةٍ أخرى؛ لتكوِّنَ منهما جملةً واحدةً تتضمّنُ فكرةً واحدةً[3]. أمّا جملة الجواب، فهي تابعةٌ غيرُ مستقلّةٍ[4]، ويجوزُ أن تقع للشرط، وإن لم يجز ذلك، وجب اقترانها بالفاء[5].

---

(1) هناك عدد من الجمل الشرطية سندرسها ضمن الجملة الاسمية المركبة، ونبين علة ذلك في موضعه.

(2) في النحو العربي نقد وتوجيه، ص56 وص 284.

(3) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص22.

(4) تجديد النحو، ص262. والجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 149.

(5) شرح شذور الذهب، ص 356 - 357.

وعليه فإنّه من الضروري أن ننظرَ إلى الشرط بجملتيه على أنّه جملةٌ واحدة. قال عبد القاهر الجرجاني: "والشرطُ - كما لا يخفى - في مجموعِ الجملتين، لا في كلّ واحدةٍ على الانفراد، ولا في واحدةٍ دون الأخرى"[1].

وقد جاءت موزعةً على أربع صورٍ، نوردها مجملةً، ثمّ نقوم بدراستها بحسب الأداة[2].

الصورة الأولى: جملة شرطية مستوفاة[3]: أداة شرط + جملة الشرط + جملة جواب الشرط.

النموذج 1: أداة شرط(لمّا) + جملة الشرط (ماضوية) + جملة معطوفة × 2 + جملة جواب الشرط (مضارعية).

ب16- ولـمّا تراءت عند مَرْوٍ منيّتي   وخلّ بها جسمي، وحانت وفاتيا

ب17- أقولُ لأصحابي ارفعوني لأنّني   يقرّ بعيني أن سهيلٌ بدا ليا

النموذج 2: أداة شرط (إذا) + جملة الشرط(ماضوية) + ظرف×2 + جملة جواب الشرط (ماضوية).

ب40- إذا عَصَبَ الرُّكبانُ بينَ عُنيزةٍ   وبُولانَ، عاجُوا المُنْقياتِ المَهاريا

النموذج3: أداة شرط (لو) + جملة الشرط (ماضوية) + جملة جواب الشرط (ماضوية) ×2.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص235.

(2) اقتضت الضرورة المنهجية أن ندرسها حسب الأداة؛ ذلك أنّ الأداة تقوم بوظيفة التعليق، وعلى أساسها يتحدّد المعنى.

(3) نقصد بها الجملة الشرطيّة التي توفرت فيها العناصر الثلاثة: الأداة، وجملة الشرط، وجملة جوابه.

ب50- وبالرّمل منّي نسوةٌ لو شهِدْنني، بكَيْنَ وفدّينَ الطّبيبَ المداويا

الصورة الثانية: جملة شرطيّة تقدّم فيها الجواب.

النموذج الوحيد: جملة جواب الشرط (ماضوية) + أداة شرط(لمّا) + جملة الشرط (ماضوية).

ب6- أجبْتُ الهوى لمّا دعاني بزفرةٍ، تقنّعتُ منها - أن أُلامَ - ردائيا

الصورة الثالثة: جملة شرطيّة محذوفة الجواب.

النموذج الأول: أداة شرط(إذا) + جملة الشرط (ماضوية) + جملة جواب الشرط (ماضوية محذوفة)

ب34- غداة غد- يا لهفَ نفسي على غدٍ- إذا أدلجوا عنّي، وخُلّفتُ ثاويا

النموذج الثاني: أداة شرط (لو) + جملة الشرط (ماضوية) + جملة جواب الشرط (ماضوية محذوفة)

ب41- ويا ليتَ شعري هل بكتْ أمُّ مالكٍ، كما كُنْتُ - لوْ عالوا نعيَّكَ - باكيا

الصورة الرابعة: جملة شرطيّة محذوفة الصدر (شبه شرطيّة).

النموذج1: أداة الشرط+جملة الشرط(محذوفان) + جملة جواب الشرط (مضارعية) + نعت1 (جملة فعلية) + نعت (شبه جملة) + نعت

ب43- ترَىْ جدثاً قد جرّتِ الرّيحُ فوقه غُباراً كلونِ القسطلانيِّ هابيا

النموذج2: رابط + أداة الشرط + جملة الشرط (محذوفان) + جملة جواب الشرط (اسمية مؤكدة) + جملة معطوفة.

ب48- وعطّل قلوصي في الرِّكاب، فإنّها — ستبرِدُ أكباداً وتُبكي بواكيا

1- إنْ: يعدُّ النحاةُ إنْ أمَّ باب الشرط[1]. وقد وُظِّفت إنْ مرتين (2) محذوفةً مع جملة الشرط، في البيتين: 43، و48. وقد جاءت إنْ محذوفةً، وجملة الشرط في ما سمّيناه بشبه الشرط؛ لأنّه لا تظهرُ فيه الأداةُ، ولا جملةُ الشرط[2]، وإنّما تكونان مقدّرتين، وهو ما يُعرف بالجزم بجواب الطلب.

ونجد ذلك في البيت (43): في تَرِيْ جدثاً، أي: إن تعتادي القبورَ، تَريْ جدثاً. وفي البيت (48) في: فإنّها ستبرِدُ أكباداً، أي: إن تُعطِّلها، فإنّها ستبرِدُ أكباداً. وقد اقترن الجوابُ بالفاء؛ لأنّه جملةٌ اسمية[3].

2- إذا: أصلُها ظرفٌ لما يُستقبل من الزمان، تضمّنت معنى الشرط[4]، ودلالتها على الشرط من باب تعدّد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد[5]. وتأتي بعدها الفاء، ويكثر وقوعُ الفعلِ الماضي الدالِّ على المستقبل بعدها[6]. وقد فرّق سيبويه بين استعمالها واستعمال إنْ: "إذا تجيء وقتاً معلوماً، ألا ترى أنك لو قلت: آتيك إذا احمرّ البسرُ كان حسناً، ولو قلت آتيك إن احمرّ البسرُ كان قبيحاً، فإنْ أبداً مبهمة"[7].

---

(1) الكتاب، ج1، ص134. وج3، ص63. واللمع، ص 193. والرّماني: معاني الحروف، تحقيق: الشيخ عرفان بن سليم حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2005، هامش 1، ص49.

(2) ينظر: الكتاب، ج 3، ص93، واللمع، ص196. وشرح المفصل، ج7، ص47-48. ومفتاح العلوم، ص47. وشرح شذور الذهب، ص360.

(3) شرح شذور الذهب ، ص358.

(4) شرح المفصل، ج4 ، ص96. ومغني اللبيب، ص96.

(5) اللغة العربية معناها ومبناها، ص119، وص163 وما بعدها.

(6) البرهان في علوم القرآن، ص1041.

(7) الكتاب، ج3، ص60. والمقتضب، ج 2، ص54-55.

وقد وُظِّفت إذا مرتين (2) في هذا النمط، في البيتين: 34، و40. وجاء فعلُ الشرطِ بعدها ماضيا دالاًّ على الاستقبال. وقد حُذِف الجوابُ في البيت 34: إذا أدلجوا عنّي، ونقدّره بـ: تحسّرتُ.

3- لمّا: أصلها ظرفُ زمانٍ ماضٍ بمعنى حينَ وهي مختصةٌ بالماضي، وهي حرفُ وجودٍ لوجودٍ[1]، وتؤدّي وظيفةَ الشرط من باب التعدد الوظيفي للمبنى الواحد[2].

وقد وُظِّفت لمّا في هذا النمط مرتين(2)، في البيت: 6، والبيت: 16. ففي البيت: 6 تقدّم جوابها عليها، إذ الأصلُ: لمّا دعاني الهوى، أجبته بزفرة. والنحاةُ يمنعون تقديم جوابِ الشرطِ على أداةِ الشرط، فإذا حدث ذلك، عدّوه كلاما خبريا، وقدّروا الجوابَ[3]. وذلك راجعٌ إلى نظرية العامل، فالأصلُ في الجزاء أن يكون الفعل مجزوما بالأداة، ولذا لا يمكن أن تعمل فيه، وهو متقدّمٌ عليها.

أمّا في البيت 16، فقد جاء فعلُ الشرطِ ماضيا، وجوابه مضارعا في البيت: 17، أقولُ وهو مؤوّلٌ بماضٍ[4]، أي قلتُ. وقد جاء بلفظ المضارع لتمثيل الحال.

4 ـ لو: وهي حرف امتناعٍ لامتناعٍ تضمّنت معنى الشرط، وشرطها مقيّدٌ بالزمن الماضي[5]. وقد وردت لو في هذا النمط مرتين في البيت:41، والبيت:50.

ففي البيت الحادي والأربعين جاءت الجملةُ الشرطية معترضةً بين المبتدأ (اسم كان)، والخبر، وجوابها محذوف تقديره جملة فعلية: بكيتُ.

أما في البيت الخمسين، فيبدو من خلال السّياق أنها وُظِّفت للدّلالةِ على الحاضر، في: لو شهدتني، بكينْ، فقد سُبقت بقوله:

---

(1) شرح شذور الذهب، ص 272.

(2) اللغة العربية معناها و مبناها، ص 121 و ص123، و ص163.

(3) المقتضب، ج2، ص66. والمفصل، ص 441. و شرح المفصل، ج 9، ص 07.

(4) ينظر: مغني اللبيب، ص 273.

(5) معاني الحروف، ص100. و الصاحبي، ص119. و مغني اللبيب، ص 249وما بعدها و البرهان في علوم القرآن، ص1145- 1146.

49- أقلبُ طرفي فوقَ رَحْلي، فلا أرى ... بـه مـن عيون المؤنسات مراعيا

ومن خلال هذا يبدو لنا أن الجملةَ الشرطيةَ وشبهَ الشرطيةِ قد شكلت نسبة: 72,72 % من مجموع الجملِ الفعليةِ المركّبة. أما بالنسبة لتوظيفِ أدواتِ الشرط، فنوجزها في هذا الجدول:

الأداة	العدد	النسبة	دلالتها على الزمن
إن	02	%25	المستقبل
إذا	02	%25	المستقبل
لمّا	02	%25	الماضي
لو	02	%25	الماضي / الحاضر

ب- الجملة الاسميّة:

الجملة الاسميّةُ هي الجملةُ المصدّرةُ باسم[1]، وهي تركيبٌ إسناديٌ يتكوّن من مبتدأ مسند إليه كلمةً، أو أكثر، تُعرف نحويا بالخبر الذي تتمُّ به الفائدةُ، فيحسن السكوت[2]. وقد تدخلُ عليها، أو تُضاف إليها وحداتٌ نحويّةٌ، فتقيّد معناها، أو زمنَها. ومن أهمها الأفعالُ الناسخة (كان وأخواتها) التي تدخل عليها لتقيد الزمن فيها؛ ذلك أن الجملةَ الاسميّةَ خاليةٌ من الزمن، فإذا أُريد إدخالُ معنى الزمن فيها أُدخلت عليها كان أو إحدى أخواتها؛ لأداءِ تلك المهمة[3].

---

(1) مغني اللبيب، ص357. والجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص157.

(2) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص76.

(3) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 130.

وقد لاحظ القدماء تلك الوظيفة، فوصفها ابنُ جنّي بأنّها تدلُّ على الزمن المجرّد من الحدث[1]. وقال أبو البركات عمر بن محمد العلوي (ت539هـ): أعلم أنّ هذه الأفعال مجرّدةٌ للزمان دون الحدث، فاحتاجت إلى الجملة من المبتدأ والخبر[2].

وقد تكون الجملةُ الاسميةُ بسيطةً، وقد تكونُ مركّبةً

1- الجملة الاسميّة البسيطة:

هي الجملةُ الاسميةُ التي اكتفت بإسنادٍ واحد في تركيبها، وجاءت عناصرُها مفردةً، أو مركّبةً تركيباً غيرَ إسناديّ»[3].

وقد وُظّفت الجملةُ الاسميّةُ البسيطةُ في هذه المرثيةِ (5) خمسَ مراتٍ، وجاءت موزّعةً على الأنماط الآتية:

النمط الأول: مبتدأ (معرفة) + (خبر شبه جملة)

الصورة الأولى: عاطف +مبتدأ + خبر(جار و مجرور).

ب5- دعاني الهوى من أهل وُدّي- وصُحبتي   بِـذي الطّبَسين- فالتفتُّ ورائيا

الصورة الثانية: رابط + خبر(شبه جملة) + مبتدأ + معطوف ×2.

ب51- فمِنْهُنّ أمّي، وابنتاها، وخالتي،   وباكيةٌ أخرى تُهيجُ البواكيا

(1) اللمع، ص 85.

(2) نفسه، هامش (2)، ص 85.

(3) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص77.

تكوّنت الجملة الاسميّة البسيطة في هذا النمط من مبتدأ معرّفٍ بالإضافة وخبرٍ شبه جملة. وقد جاءت معترضةً في الصورة الأولى. أما في الصورة الثانية، فقد تقدّم الخبرُ على المبتدأ جوازا.

النمط الثاني: مبتدأ (نكرة) + خبر(شبه جملة)

الصورة الوحيدة: عاطف + خبر(شبه جملة) + جار و مجرور+ مبتدأ (نكرة).

ب50- وبالرَّمل مِنّي نِسْوَةٌ لو شهدنني بكينَ وفدّينَ الطّبيبَ المداويا

في هذا النمط تقدّم الخبرُ على المبتدأ.

كما نلاحظُ أنّه قال: بالرّملِ منّي نسوةٌ، والتعبيرُ المتداول في مثل هذا السياق: لي نسوةٌ فقد استعمل حرف الجرّ مِنْ بدلَ اللامِ، وهو ما يُسمّى بالتضمين، وهو بابٌ علامةٌ على عبقريّة العربيّة، وهو إشرابُ لفظٍ معنى لفظ آخر؛ لإفادة معنى اللفظين معا، ويكون في الأسماء، وفي الأفعال، في الحروف[1]. فقد قال النحاةُ بنيابةِ حروف الجرّ عن بعضها[2]؛ وبذلك يؤدّى بحرفٍ واحدٍ معنى الحرفين معا. وإذا كان من معاني مِن إفادةُ التبعيض[3]، فإنها لمّا أُشرِبت معنى اللامِ، أدّت زيادةً على ذلك المعنى معنى اللام، فصار المعنى: وبالرّملِ لي نسوةٌ هنّ بعضٌ منّي، لو شهدنني.

النمط الثالث: مبتدأ + خبر(منسوخان)[4].

الصورة الأولى: فعل ناسخ + مبتدأ(معرفة) + خبر(معرفة).

---

(1) مغني اللبيب، ص 642 – 643. والبرهان في علوم القرآن، ص835 وما بعدها. ومعاني النحو، ج 3، ص12.

(2) ينظر نفسه، ج3، ص6-7. وينظر رأي ابن جني في المذهب: الخصائص، ص 509 وما بعدها

(3) معاني الحروف، ص94. مغني اللبيب، ص 307.

(4) سنسمي اسم الناسخ في هذا البحث – سواء أكان فعلا أم حرفا – مبتدأ، وخبره خبرا، باعتبار ما كانا عليه

النموذج الوحيد: عاطف + فعل ناسخ + مبتدأ(معرفة) + جار ومجرور+ خبر (معرفة).

ب35- وأصبحَ مالي، من طريفٍ وتالدٍ، لِغَيري وكانَ المالُ بالأمسِ ماليا

الصورة الثانية: فعل ناسخ + مبتدأ (معرفة) + خبر(شبه جملة).

النموذج الوحيد: عاطف + فعل ناسخ + مبتدأ (معرفة) + نعت (شبه جملة)×2 + خبر(شبه جملة).

ب35- وأصبحَ مالي، من طريفٍ وتالدٍ، لِغَيري وكانَ المالُ بالأمسِ ماليا

يتكوّن هذا النمطُ من مبتدأ وخبر دخل عليهما فعلٌ ناسخ ، فقيّد زمن الجملة بالماضي في الصورة الأولى، وبالمستقبل في الصورة الثانية؛ ذلك أنّ (أصبح) مسبوقة بـ إذا في البيت السابق: إذا أدلجوا... وأصبح...

2- الجملة الاسمية المركّبة:

هي الجملةُ الاسميةُ التي تضمّنت عمليّاتٍ إسناديةً عديدةً في مستوى سياقِ بنائها النحويّ المفيدِ لعمليّةِ الإخبار[1]. وقد وُظّفت في مرثيةِ مالكِ بنِ الرّيبِ ستُّ (6) جملٍ اسميّةٍ مركّبةٍ، توزّعت على الأنماطِ الآتية:

النمط الأول: مبتدأ (نكرة موصوفة) + خبر (جملة)

الصورة الوحيدة: مبتدأ (نكرة موصوفة بجملة) + خبر(جملة)+ بدل+ معطوف.

---

(1) لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص97

ب38- وَعِينٌ وَقَدْ كَانَ الظَّلامُ يَجُنُّها، يَسُفْنَ الخُزامَى نَوْرَها والأقاحِيا

في هذه الصورة جاء المبتدأ نكرةً (عينٌ)، أي بقر الوحش، وَصِفَ بجملة (وقد كان الظلام يجنُّها)، والخبرُ جاء جملةً فعليّةً (يسفن الخزامى).

الصورة الثانية: عاطف + خبر محذوف (شبه جملة) + مبتدأ + نعت1 + نعت2 (جملة فعلية).

ب51- فَمِنْهُنَّ أُمِّي، وابْنَتاها، وخالتي، وباكِيَةٌ أُخْرى تَهِيجُ البَواكِيا

جاء المبتدأ في هذه الصورة نكرةً (باكيةٌ) موصوفةً بنعتٍ مفردٍ (أخرى)، ونعتٍ جملةٍ (تهيج البواكيا). وحُذِفَ الخبرُ، وهو مقدّرٌ بـ (منهن). وهذا الحذفُ جائزٌ لدلالةِ ما قبله عليه، أي اكتفاءً بخبر الجملة المعطوف عليها[1].

النمط الثاني: مبتدأ (محذوف) + خبر.

الصورة الأولى: مبتدأ (محذوف) + خبر(نكرة) + جار ومجرور×2 + حال (جملة فعلية) + ظرف.

ب15- صَرِيعٌ على أَيْدِي الرِّجالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ قَبْري، حَيْثُ حُمَّ قَضائِيا

تشكّلت هذه الصورةُ من مبتدأ محذوفٍ جوازًا[2]، تقديره أنا؛ لدلالةِ السياق عليه، وخبرٍ مفردٍ نكرةٍ: (صريعٌ). والملاحظُ أن معنى الجملةِ لم يتم بركني الإسناد؛ فالشاعرُ لا يريدُ

---

(1) ينظر: شرح المفصل، ج1، ص94. شرح الرضي على الكافية، ج1، ص272 وما بعدها، وج 2، ص351. وشرح ابن عقيل، ج1، ص220.

(2) اللمع، ص 88. وشرح المفصل، ج1، ص94، وشرح الرضي على الكافية، ج1، ص272 وما بعدها. شرح ابن عقيل، ج1، ص220

إخبارنا بمصرعه، وحسب، بل يريد إخبارنا بمصرعه بصحراءَ مقفرةٍ، ودفنه غريبا حيث توفي؛ لذا كانت العناصر الأخرى (شبه الجملة، والحال) ضروريةً لتمام الفائدة.

الصورة الثانية: مبتدأ (محذوف) + خبر + مضاف إليه + معطوف + نعت (جملة فعلية).

ب44 - رهينةُ أحجارٍ وتُربٍ تضمّنَتْ قرارتُها مني العظامَ البواليا

تشكّلت هذه الصورةُ أيضا من مبتدأ محذوفٍ جوازاً، تقديره: (نفسي)، وخبرٍ نكرة (رهينة). وقد وُصِف المضاف إليه بجملةٍ فعلية (تضمّنتْ قرارتُها...).

النمط الثالث: جملة شرطية محذوفة الجواب:

نصّ النحاةُ على أنّ أدوات الشرط لا يأتي بعدها إلا فعل[1]. وإذا جاء بعدها اسمٌ لم يعدّوه مبتدأ، وهو عند البصريين فاعلٌ لفعلٍ محذوفٍ يُفسِّره الفعل المذكور، فمثلا في قوله تعالى: ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ﴾[2] تقديره: إذا انشقّت السّماءُ انشقّت[3]. أما الكوفيون فيعربون الاسم بعدها فاعلا مقدمًا؛ لأنهم يجيزون تقديم الفعل على الفاعل[4].

وواضحٌ أنّ علّة منعهم أن يأتي بعد أدوات الشرط اسمٌ هو أنهم يعدّون إلّا الأصل في الجزاء، وإلّا تجزم فعلين؛ ومن ثمّ لا يستقيم أن يأتيَ بعدها اسم. ولئن كان ذلك مفهوما بالنسبةِ لأدواتِ الشرطِ الجازمةِ، فإنّه غيرُ مفهومٍ بالنسبةِ لأدواتِ الشرطِ غيرِ الجازمة، اللّهمّ إلّا إرادةَ اطّرادِ قواعد هذا الأسلوب. ويظهر ذلك من قول ابن يعيش في إذا: "ولما تضمّنته

---

(1) الكتاب، ج3، ص112. والمقتضب، ج2، ص75. وشرح المفصل، ج4، ص94.

(2) الانشقاق/ 1.

(3) ينظر: الكتاب، ج3، 113-114. والمقتضب، ج 2، ص72 وص 75 -76. ومغني اللبيب، ص 359. وشرح ابن عقيل، ج2، ص81.

(4) ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة 85، ج 2، ص615 وما بعدها. ومغني اللبيب، ص361.

من معنى الجزاء لم يقع بعدها إلا الفعل... فإذا وقع الاسمُ بعدها مرفوعاً، فعلى تقديرِ فعلٍ قبله...»[1].

والظاهرُ أنّ سيبويه كان يُميّزُ بين الاسم الواقع بعد أداةِ الشرطِ العاملةِ، والاسم الواقع بعد غيرِ العاملة، فهو يُجيزُ الرّفعَ على الابتداء بعد إذا مع التقبيح؛ إذ يقول في معرض حديثه عن حيثُ وإذا في باب ما ينصب في الألف: «ويقبح إن ابتدأت الاسمَ بعدهما إذا كان بعده الفعل... والرفعُ بعدهما جائزٌ؛ لأنك قد تبتدئ بعدهما»[2]. فظاهر كلام سيبويه أنّه يجوزُ إعرابُ الاسم بعد إذا مُبتدأ.

وقد ذهب أبو الحسنِ الأخفشُ (ت 215 هـ) إلى أنّ الاسمَ بعد أدواتِ الشرطِ مبتدأ[3].

ونحن في بحثنا هذا سنعدُّ الجملَ التي جاء فيها اسمٌ بعد أداةِ الشرطِ جملاً اسميّةً، متعدين عن التأويلِ غيرِ المقبول الذي لا يُقرُّه منطقُ اللغة، وإنّما تفرضُه الصناعةُ النحويّةُ المبنيّةُ على نظريةِ العامل. فإذا كان النحاةُ يرون أنّ أصل: ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتۡ﴾ إذا انشقت السماءُ انشقّت فإنّ ذلك التأويل، وإن كان يجعلُ القواعدَ في بابِ الشرطِ مطّردةً، إلاّ أنّه يشوّه المعنى شرَّ تشويه؛ فتقديمُ الاسم في الآيةِ السابقة كان لإفادةِ التهويل، وقد يكون لإفادةِ معانٍ أخرى[4]، لكنَّ النحاةَ كانوا حريصين على اطّرادِ القاعدةِ أكثرَ من حرصهم على المعنى.

الصورة الأولى: أداة شرط (إذا) + جملة الشرط (اسمية) + جملة جواب الشرط (محذوفة).

ب24- فقد كنتَ عطّافاً -إذا الخيلُ أدبَرتْ- سَريعاً لدى الهَيجا، إلى مَن دعانيا

---

(1) شرح المفصل، ج 4، ص96.

(2) الكتاب، ج 1، ص107.

(3) الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة 85، ج2، ص620. ومعاني الحروف، ص50.

(4) ينظر: معاني النحو، ج 4، ص 102 إلى 104.

وقد جاءت الجملةُ الاسميّةُ المركّبةُ جملةَ شرطيّةَ معترضة[1]، جملة الشرط فيها اسميّةٌ، المبتدأ فيها: الخيلُ، والخبر جملةٌ فعليةٌ ماضويةٌ: أدبرت، وجملةُ جواب الشرط فعليّةٌ ماضويةٌ محذوفةٌ، تقدّرها بـ: كَرَرْتُ، أي: إذا أدبرت الخيلُ كررتُ.

الصورة الثانية: أداة شرط (إذا) + جملة الشرط (اسمية) + جملة معطوفة + نعت (جملة فعلية) + نعت + جملة جواب الشرط (محذوفة).

ب37 - إذا القَومُ حلوها جميعاً، وأنزلوا — لها بقراً حُمَّ العيونِ، سواجيا

في هذه الصورة جاءت جملة الشرط اسمية أيضا المبتدأ فيها: القومُ والخبر جملة فعلية ماضوية: حلوها، وجملة جواب الشرط محذوفةٌ تقدّرها بجملةٍ فعليّةٍ ماضويةٍ: (تغيرت) استنادا إلى السياق؛ فقد قال في البيت السابق: هل تغيرت الرّحى؟

ومن خلال دراستنا للجملة الاسمية بسيطةً ومركّبةً ،يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1- من حيث نوعُ عنصري الإسناد:

العنصر	نوعه	العدد	النسبة
المبتدأ	اسم ظاهر معرفة	6	% 54,54
	اسم ظاهر نكرة	3	% 27,27
	غير ظاهر	2	% 18,18
الخبر	مفرد	3	% 27,27
	جملة فعلية	3	% 27,27
	شبه جملة	5	% 45.45

[1] قد يُعتقد أن جواب الشرط متقدم في: فقد كنت عطافاً، إلاّ أن الأمر ليس كذلك فجملة: إذا الخيل أدبرت اعترضت خبري كان: الأول عطافاً، والثاني سريعاً؛ فهي إذن جملة مستقلة.

2- من حيث ترتيبُ عنصري الإسناد:

غلب على الجملة الاسمية المحافظةُ على التركيب العادي في ترتيب عناصرها؛ إذ تقدّم فيها المبتدأ على الخبر ثماني (8) مرات، أي بنسبة: 72,72%، ولم يتقدم الخبر على المبتدأ إلا ثلاث (3) مرات، أي بنسبة: 27,27 %.

ثانيا: الجملة الخبرية المنفية:

هي الجملةُ الفعليةُ أو الاسميةُ التي تقدّمتها أداةُ نافيةٌ؛ لسلب مضمون علاقةِ الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، وما يقتضيه المقام[1].

والجملةُ المنفيّةُ جملةٌ محوّلةٌ، لا أساسيةٌ؛ إذ انتفى شرطُ الإثبات فيها[2].

والنفيُ نظيرُ الإثبات؛ لأن الخبرَ إمّا مثبتٌ، وإمّا منفيٌ[3].

وقد وصفنا الجملةَ الخبريّةَ المنفيّةَ في القصيدة على أساسِ وجود أداة النّفي في الجملةِ الخبريّةِ المستقلّةِ نحويا؛ لأن الأداةَ قرينةٌ لفظيّةٌ دخل بموجبها معنى النّفي على الجملةِ بعد أن كانت مُثبتةً. ولذا لن ندرسَ الجملَ المنفيّةَ التي تكون فرعا في جملةٍ مركّبة.

وأدواتُ النّفي في اللغةِ العربيّةِ متعدّدةٌ نجدها موزّعةً في كتبِ النحوِ على أبوابٍ شتى؛ ذلك أنّ النحاةَ لم يراعوا المعنى، وإنّما راعوا العمل. وتلك الأدواتُ هي: لم، ولمّا، ولن، وليس، وما، وإنْ، ولا، ولات، وغيرها[4]. ومن هذه الأدوات ما هو مختصٌّ بالجملةِ الفعلية، ومنها ما هو مختصٌّ بالجملةِ الاسمية، ومنها ما هو مُشتركٌ.

و قد وردتْ الجملةُ الخبريّةُ المنفيّةُ في هذه المرثيةِ خمسَ (5) مراتٍ، وُظّفت فيها ثلاثُ (3) أدواتٍ، هي: لنْ، ولا، وما، و جاءت موزّعةً على الأنماطِ الآتية:

---

(1) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص121.

(2) شروط الجملة الأساسية: أن تكون خبرية، مثبتة، بسيطة، تامّة، فعلها مبني للمعلوم إن كانت فعلية. ينظر: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 26.

(3) مفتاح العلوم، ص 81. والبرهان في علوم القرآن، ص543. ومعجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص227.

(4) معاني النحو، ج4، ص 189 وما بعدها.

النمط الأول: لن + جملة فعلية.

وُظِّفت لَنْ في هذا النمطِ لنفي الجملةِ الفعليةِ مرتين. ولَنْ مُختصةٌ بنفي الفعلِ المضارعِ في المستقبلِ[1]، وتعملُ فيه، فتنصبُه. وهي عند الخليل مركبةٌ من لا و أنْ[2]. وهي آكدُ من لا في نفي الاستقبالِ[3].

الصورة الأولى: رابط + أداة نفي (لن) + فعل + فاعل + مفعول به + نعت (جملة فعلية).

ب32- فلنْ يَخدمَ الولْدانُ بيتاً يخصُّني، ولنْ يَخدمَ الميراثَ مثلي المواليا

الصورة الثانية: عاطف + أداة نفي (لن) + فعل + مفعول به + جار و مجرور+ فاعل.

ب32- فلنْ يَخدمَ الولْدانُ بيتاً يخصُّني، ولنْ يَخدمَ الميراثَ مثلي المواليا

وردت الصورتان في بيتٍ واحدٍ، وفي الصورةِ الثانيةِ قُدِّمَ المفعولُ به الميراثَ على الفاعلِ الموالي. وعلى الرَّغمِ من أنَّ هذا التقديمَ يفرضُه عروضُ الشعرِ، إلاَّ أننا نلمسُ فيه اهتماما بالمتقدمِ الميراث، فالشاعرُ لن يكلِّفَ أولاده شيئاً، بل إنّه ترك مالاً يسعُ الموالي من الأقربين.

النمط الثاني: لا + جملة فعلية.

اعتمد هذا النمطُ على لا التي وُظِّفت فيه مرتين. ولا هي أقدمُ حروفِ النفي في العربيةِ[4]، ويُنفى بها المفردُ، والجملةُ الاسميةُ والفعليّةُ[5]. وإذا نُفيَ بها الماضي كانت

---

(1) نفسه، ص 99. ومغني اللبيب، ص275.

(2) معاني الحروف، ص 100. والبرهان في علوم القرآن، ص1161.

(3) نفسه، ص نفسها.

(4) معاني النحو، ج4، ص204.

(5) مغني اللبيب، ص 233.

بمعنى لم[1]، كما في قوله تعالى: ﴿فَلَا صَدَّقَ وَلَا صَلَّىٰ﴾[2]، أي: لم يصدِّق، ولم يصلِّ. وإذا نفي بها المضارعُ أريدَ به نفيُ الدّوام، أو الحال[3]، كما في قوله تعالى: ﴿لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ﴾[4].

الصورة الأولى: رابط + أداة نفي (لا) + فعل (مضارع) + جار ومجرور×2 + مفعول به.

ب49- أقلِّبُ طرْفي فوقَ رحْلي، فلا أرى ... بـه مـن عيـونِ المؤنسـاتِ مراعيـا

وُظِّفت لا لنفي الحال في هذه الصورة، فقد نفت جملةً فعليةً مضارعيةً دالةً على الحال.

الصورة الثانية: عاطف + أداة نفي (لا) + جار ومجرور+ فعل (ماضٍ) + فاعل (ضمير) + مفعول به.

ب52- وما كانَ عهدُ الرَّملِ منّي وأهلِه ... ذميمـاً، ولا بالرَّمـلِ ودَّعـتُ قاليـا

في هذه الصورة وُظِّفت لا لنفي الماضي، وقد فصل بينها وبين الفعل بشبه جملة قُدِّمت من تأخير، وفي ذلك اهتمامٌ بالمتقدم الرمل الذي هو رمزٌ لوطن الشاعر.

وقد تضمّنَ اسمُ الفاعل قالي معنى اسم المفعول مَقلي، أي مبغوض، فالقِلى يعني البغض[5]، قال تعالى: ﴿مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ﴾[6].

---

(1) مغني اللبيب، ص237. والبرهان في علوم القرآن، ص 1141.
(2) القيامة / 31.
(3) البرهان في علوم القرآن ، ص1139
(4) الكافرون / 2.
(5) لسان العرب ، مادة " قلا " ، ج 15، ص198.
(6) الضحى / 3.

النمط الثالث: ما + جملة اسمية (منسوخة).

اعتمد هذا النمط على أداة النفي ما، و هي أداةٌ مشتركةٌ، تنفي الجمل الاسميّةَ و الفعلية. و إذا دخلت على الجمل الاسميّة عملت عمل ليس في لغة الحجاز[1]، و إذا دخلت على الماضي كانت بمعنى لم[2]. أمّا إذا دخلت على المضارع، فإنّها تخلّصه للحال. قال سيبويه "وإذا قال: هو يفعلُ، أي هو في حال فعلٍ فإنّ نفيَه ما يفعل، وإذا قال: هو يفعلُ، ولم يكن الفعلُ واقعاً فنفيُه لا يفعل"[3].

و قد استخدمت ما النافية في هذه القصيدة مرّةً واحدةً في البيت الثاني و الخمسين.

الصورة الوحيدة: رابط + أداة نفي (ما) + فعل ناسخ + مبتدأ + جار ومجرور2x + خبر.

52- وما كانَ عهدُ الرّمْلِ منّي وأهلِه ذميماً، ولا بالرّمْلِ ودّعتُ قاليا

دخلت لا على جملةٍ اسميةٍ منسوخةٍ. وهي إذا دخلت على الجمل الاسميّة كان نفيُها للحال عند الإطلاق، وإذا قُيّدت كانت بحسب القيد[4]. وقد يتبادرُ إلينا أنّ كان قيّدت الجملة المنفيّة بالماضي، إلاّ أنّ زمنَ الجملة مُطلقٌ غيرُ مُقيّدٍ بزمنٍ؛ فـ كان لم توظّف بوصفها قيداً للزّمن الماضي، وإنّما استُعملت للدّلالة على مُطلق الزّمن، أي إنّ عهد الرّمل لم يكن ذميما في الماضي، وليس ذميما الآن، ولن يكون ذميما غدا.

وقد تضمّنت الصفةُ المشبّهةُ ذميما الّتي جاءت على وزن فعيل معنى اسم المفعول مذموم.

---

(1) مغني اللبيب، ص293. والبرهان في علوم القرآن، ص1172.

(2) البرهان في علوم القرآن، ص1172.

(3) الكتاب، ج3، ص117.

(4) معاني النحو، ج4، ص191.

وبعد هذا التحليل للجمل المنفية في القصيدة نخلص إلى النتائج الآتية:

1- أما من حيثُ نوعُ الجملةِ، و ترتيبُ عناصرِها، فقد طغت عليها الجملُ الفعليةُ بنسبة: 80 %.

2- أنها - سواء أكانت فعلية أم اسمية - قد حافظت في الغالب على ترتيب عناصرها العادي ،فالجملةُ الفعليةُ التي كانت أكثرَ توظيفًا لم يتقدّم فيها المفعول به إلاّ مرةً واحدةً، أي بنسبة: 25 % من مجموع أربع جملٍ فعليّة.

3- أما من حيث توظيفُ أدوات النفي، فنلخصها في هذا الجدول:

الأداة	نوع الجملة			العدد	النسبة	الزمن
	ماضوية	مضارعية	اسمية			
لن	-	2	-	2	%40	مستقبل
لا	1	1	-	2	%40	ماضي / حاضر
ما	-	-	1	1	%20	مطلق

ثالثا: الجملة الخبرية المؤكّدة(1)

الأصلُ في الخبر أن يُلقى إلى السّامع إذا كان خاليَ الذّهن منه مجرّدا من أدواتِ التوكيد، ويُسمّى هذا الضربُ ابتدائيا، فإن كان شاكًا مترددا في قبول مضمونه أُكّد بأداةٍ واحدةٍ، ويُسمّى حينها طلبيا ،أمّا إذا كان منكرا له أُكّد بأكثرَ من أداةٍ، ويُسمّى هذا الضربُ إنكاريا(2).

وتؤكّد الجملةُ الخبريّةُ سواء أكانت اسميّةً أم فعليةً؛ لتمكين الكلام من نفس المتلقي ولإزالة التجوّزِ في الكلام، وما قد يتبادرُ إلى ذهن المتلقي من شكٍّ أو إنكارِ لمضمونها(3). وقد

---

(1) نعرض الجملة الخبرية المؤكّدة المستقلّة نحويا، لا تلك التي تؤدي وظيفةً نحوية ضمن جملةٍ مركّبة.

(2) ينظر: مفتاح العلوم، ص74. واحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص49.

(3) أسرار العربية، ص 253. والفصل ، ص 146.

يُنزّلُ خالي الذهن منزلةَ الشاكّ المتردّد، فيؤكّدُ له الكلامُ حسب ما يقتضيه الموقفُ التعبيري[1].

و للتوكيد في اللغةِ العربيّة وسائلُ عديدةٌ جاءت متفرّقةً في أبوابِ النحوِ المختلفة، فهي لم تُصنّف حسب وظيفتها الدلاليّة.

وسنصنّفُ الجملةَ المؤكّدةَ في هذه المرتبةِ حسب الأداة؛ فهي القرينةُ اللفظيةُ الدالّةُ على معنى التوكيد، وهي التي تُحدّدُ نمطَ الجملة المؤكّدة.

وقد أحصينا فيها اثني عشرة (12) جملةً مؤكّدةً جاءت موزّعةً على الأنماط الآتية:

النمط الأول: جملة فعلية مؤكّدة بـ "قد":

وظّفت في هذا النمط الأداة "قد" وهي مختصّةٌ بالدخول على الجملةِ الفعليةِ ذاتِ الفعلِ المتصرّف الخبريّ المثبت المجرّد من الجازم والناصب[2]، تدخل على الماضي والمضارع، وإذا دخلت على المستقبل دلّت على التوقّع والتقليل[3]، وهي تُقرّب الماضي من الحال، وتفيد التوكيد وتحقّق الحدث في الماضي[4].

وقد أُكّدت الجملةُ الفعليّةُ في القصيدة بـ "قد" مرّةً واحدةً في الصورة الآتية:

الصورة الوحيدة: قد + فعل (ماض) + فاعل (جملة موصولية).

ب19- أقيما عليَّ اليومَ، أو بعضَ ليلةٍ، ولا تُعجِلانــي قــد تبيّــنَ مــا بِيــا

وجاءت الجملةُ المؤكّدةُ ماضويّةً ، فاعلُها جملةٌ موصوليّةٌ

(1) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص147.

(2) مغني اللبيب، ص171. والبرهان في علوم القرآن، ص1111.

(3) معاني الحروف، 95.

(4) معاني الحروف، ص95. وشرح المفصل، ج8، ص147. ومغني اللبيب، ص 172 وص174. وشرح الرضي على الكافية، ج4، ص310. والبرهان في علوم القرآن، ص566-567. ومعاني النحو، ج 3، ص309.

النمط الثاني: جملة اسمية منسوخة بفعل ، مؤكَّدة بـ قَدْ:

وُظِّفت قَد في هذا النمط لتوكيد الجملة الاسميّة، وهي - كما رأينا- مختصّةٌ بتوكيد الجمل الفعلية، وإنّما تسنّى لها ذلك بمساعدة الفعلِ الناسخِ كانَ.

وقد تشكّلَ هذا النّمطُ في صورتين:

الصورة الأولى: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر.

النموذج1: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدأ (ضمير) + خبر(صفة عاملة) + فاعل:

ب23- تَخَيَّلني، فَتُراني بِشَرْوي إليكما، فَقَد كُنْتُ - قَبلَ اليوم - صَعباً قِياديا

النموذج2: عاطف + قد + فعل ناسخ + مبتدأ(ضمير) + خبر + ظرف.

ب25- وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّادِ والقِرى، وعَنْ شَتْمِ ابنِ العَمِّ والجارِ وانِيا

في هذه الصورة جاء اسم كان (المبتدأ) ضميرا بارزا، والخبرُ صفة، فهو في النموذج الأول صفةٌ مشبّهةٌ عملت عمل فعلها ، فرفعت فاعلا قِياديا[1] ، وجاء في النموذج الثاني اسم مفعول.

الصورة الثانية: قد + فعل ناسخ + مبتدأ (ضمير) + خبر (متعدد).

النموذج1: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدأ (ضمير) + خبر1 + خبر2 + ظرف + جار ومجرور.

ب24- فقد كنتُ عطّافاً- إذا الخيلُ أدبَرَتْ - سَريعاً لدى الهَيجا، إلى مَن دعانِيا

---

(1) في عمل الصفة المشبهة وشروطه، ينظر: شرح المفصل، ج6، ص81-82. وشرح ابن عقيل، ج3، ص116، وص 89.

النموذج2: عاطف + قد + فعل ناسخ + مبتدأ (ضمير) + خبر1 + جار ومجرور×2 + خبر2 + جار ومجرور+ خبر3 (صفة عاملة) + فاعل.

26- وقد كنتُ صبّاراً على القِرْنِ في الوغى، ثقيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا

وفي هذه الصورة جاء اسمُ كان(المبتدأ) ضميرا بارزا، والخبرُ صفةٌ (صيغة مبالغة: عطّافا، صبّارا. وصفة مشبهة: سريعا، ثقيلا، عضبا[1]).

وقد تعدّد الخبرُ في هذا النمط. وتعدُّدُ الخبرِ للمبتدأ الواحد جائزٌ في اللغة العربيّة[2]. ففي النموذج الأول نجد خبرين: عطّافا وسريعا، وفي النموذج الثاني ثلاثة أخبار: صبّارا، وثقيلا، وعضبا.

وعمومُ ما يلاحظُ في هذا النمط أنّ اسم كان (المبتدأ) قد جاء ضميرَ المتكلّم، وأنّ الخبرَ قد جاء صفةً: صفة مشبهة(4) مرات، وصيغة مبالغة (2) مرتين، واسم مفعول مرة واحدة.

النمط الثالث: جملةٌ اسميةٌ منسوخةٌ بـ إنّ أوأنّ، مؤكّدةٌ بها.

الصورة الوحيدة: حرف ناسخ (إنّ / أنّ)+ مبتدأ(ضمير) + خبر(جملة فعلية).

النموذج1: حرف تعليل + حرف ناسخ (إنّ) + مبتدأ (ضمير) + خبر(جملة فعلية).

ب17- أقولُ لأصحابي ارفعوني، لأنّني يَقَرُّ بعَيْني أن سُهَيلٌ بَدَا لِيا

النموذج2: حرف جر + حرف ناسخ (أنّ) + مبتدأ (ضمير) + خبر (جملة فعلية) + جار ومجرور + حال (جملة).

---

(1) يعد النحاة عضبا في مثل هذا الوضع وصفا؛ لأنها عاملة، وقد عددناها صفة بالنظر إلى دلالتها

(2) المفصل، ص 46 وشرح المفصل، ج1، ص 99.

ب30- بالكما خلفتماني بقفرة، / تهيل على الريح فيها السوافيا

النموذج3: حرف ناسخ (إنّ) + مبتدأ (ضمير) + خبر (جملة فعلية) + جملة معطوفة:

ب31- ولا تنسيا عهدي، خليليّ، إنني / تقطّعُ أوصالي، وتبلى عظاميا

استُخدمت في هذا النمط إنّ أو أنّ لتوكيد مضمون الجملة الاسمية، ومعناها التوكيد والتحقيق[1]، وهي مُختصةٌ بها، تنسخ حكمَها فتنصب المبتدأ الذي يُسمّى اسمها وترفع الخبرَ الذي يُسمّى خبرَها[2]، وعملُها من بين الأسباب التي جعلت النحاة يعدونها مشبّهةً بالفعل[3].

والملاحظُ أنّ هذا النمطَ جاء في صورةٍ وحيدةٍ، وجاء المبتدأ (اسم إنّ) ضميرا متصلاً استُخدِم فيه ضميرُ المتكلّم مرتين، أي بنسبة 66,66%، كما أنّ الخبرَ جاء جملةً فعليةً.

النمط الرابع: جملة منفيّة معطوفٌ عليها جملة مثبتة مصدّرة بـلكنّ:

يتكوّن هذا النّمطُ من جملتين: الأولى منفيّةٌ بأداة نفي، والثانيةُ مُثبتةٌ مصدّرةٌ بـلكنّ، وقد تشكّل في صورةٍ واحدةٍ شملت ثلاثة أبيات.

الصورة الوحيدة: رابط + أداة نفي (لم) + جملة فعلية + أداة استثناء + مستثنى × 3 + نعت× 3+ رابط + حرف استدراك (لكن) + جملة اسمية (خبر شبه جملة + مبتدأ نكرة) + نعت (صفة عاملة) + جار ومجرور + ظرف + فاعل للصفة العاملة (شبه جملة موصولية). (الأبيات: 12 ، و13 ، و14):

---

(1) أسرار العربية، ص143. وشرح المفصل، ج8، ص59. وشرح ابن عقيل، ج1، ص308. والبرهان في علوم القرآن، ص 1062.

(2) الخبر عند الكوفيين مرفوع أصلا. ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، ج1، ص176. وشرح ابن عقيل، ج1، ص308.

(3) معاني الحروف 123. واللمع 92-93. وشرح المفصل، ج8، ص54.

12- تَذَكَّرْتُ مَن يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرُّدَيْنِيِّ بَاكِيَا

13- وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرُّ عِنَانَهُ إِلَى المَاءِ، لَمْ يَتْرُكْ لَهُ الدَّهْرُ سَاقِيَا

14- وَلَكِنْ بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَةِ نِسْوَةٌ عَزِيزٌ عَلَيْهِنَّ العَشِيَّةَ، مَا بِيَا

أورد الشاعرُ جملةً منفية لم أجد... ثمّ استدرك بـ لكنْ في البيت الرّابع عشر. ولكنْ هي للاستدراك لتوسُّطها بين كلامين متغايرين نفيا وإيجابا، فيستدرك بها النفيُ بالإيجاب، والإيجابُ بالنفي»[1]. وفي هذه الصورة استُدرك بها النفيُ بالإيجاب، فبعد أن نفى الشاعرُ وجود من يبكي عليه عدا سيفه، ورمحه، وحصانه، استدرك بأنّ هناك نسوةً في وطنه يبكينه، ويعزُّ عليهن ما به، وهذا توكيدٌ على وجود من يبكيه من الناس.

النمط الخامس: جملة مؤكّدة بأكثر من مؤكّد.

الصورة الأولى: جملة قسم (اسمية) + جملة جواب القسم (فعلية) + لقد + فعل ناسخ + مبتدأ (ضمير) + جار و مجرور + خبر.

ب7- لَعَمْرِي، لَئِنْ غَالَتْ خُرَاسَانُ هَامَتِي، لَقَدْ كُنْتُ عَن بَابَيْ خُرَاسَانَ نَائِيَا

في هذه الصورة أُكِّد الخبرُ بمؤكّدين: القسمُ ولقدْ.

وعلى الرّغم من أنّ علماء البلاغة يعدّون القسم أسلوبا إنشائيا غيرَ طلبيٍّ، إلاّ أنّ حقيقته لا تعدو أن يكونَ وسيلةً من وسائل توكيدِ الخبر. قال سيبويه: أعلم أن القسمَ توكيدٌ لكلامك»[2]. وقال ابن جنّي: أعلم أنّ القسمَ ضربٌ من الخبر يُذكر ليؤكّدَ به خبرٌ آخر»[3].

---

[1] المفصل، ص 398. وشرح المفصل، ج 8، ص 79.

[2] الكتاب، ج3، ص104.

[3] اللمع، ص241. وينظر: شرح المفصل، ج9، ص90. ومعاني النحو، ج4، ص133.

وممّا يدلُّ على أنّ القسمَ خبرٌ صحّةُ وصفِه بالصِّدقِ والكذبِ، وهو مقياسُ تمييزِ الخبرِ من الإنشاءِ. فإنْ قالَ قائلٌ: واللهِ، لقد فعلتُ، جازَ لنا أن نقولَ له: أنت صادقٌ، أو أنت كاذبٌ في حلفِك.

وقد جاءَ القسمُ في هذه الصورةِ بالجملةِ الاسميةِ: لَعمري. وعَمري مبتدأٌ مرفوعٌ، وخبره محذوفٌ تقديره: ما أحلفُ به[1]، أو قسمي، فيكونُ معنى الكلامِ: حياتي قسمي، والمرادُ أقسمُ بحياتي[2].

والخبرُ عند النحاةِ في مثلِ هذا التعبيرِ محذوفٌ وجوبا[3]، وهو ما أنكره ابنُ مضاء القرطبي في جملةِ ما أنكر من المحذوفاتِ التي لا تظهرُ البتّةَ[4].

وقد اقترن في هذه الصورةِ الشرطُ بالقسمِ، والنحاةُ ينصّون على أنه إذا اجتمع الشرطُ والقسمُ، وكان القسمُ مقدّما على الشرطِ، كان الجوابُ له (للقسم)، وجوابُ الشرطِ يكون محذوفا وجوبا[5]. وإذا ما حلّلنا ذلك التركيبَ، وجدنا أصله: إنْ غالت خراسانُ هامتي، فقد كنتُ عن بابي خراسانَ نائيا، ثمّ أدخل عليه القسمَ لتوكيده: لعمري، لقد كنت عن بابي خراسانَ نائيا. فلمّا اجتمع الأسلوبان وكان جوابُهما واحداً، اكتُفي بجوابٍ واحدٍ، وهو للقسمِ؛ لاقترانه باللامِ الموطِّئة.

الصورة الثانية: لقد + فعل ناسخ + خبر (شبه جملة) + مبتدأ + رابط + لكنّ + مبتدأ + خبر (جملة اسمية منسوخة).

ب3- لقد كان في أهلِ الغضا -لو دنا الغضا- مـزارٌ، ولكـنّ الغـضا ليـسَ دانـيا

---

(1) نفسه، ص 245.
(2) ينظر: معاني النحو، ج 4، ص165.
(3) شرح المفصل، ج9، ص91. وشرح ابن عقيل، ج1، ص87.
(4) الرّد على النحاة، ص 87.
(5) شرح شذور الذهب، ص365. البرهان في علوم القرآن، ص650.

نشير بدايةً إلى أننا نرى أنّ جملة لكنّ الغضا ليس دانيا غيرُ مستقلّة، فهي وإن كانت مستقلّةً نحويا عمّا قبلها إلاّ أنّها مرتبطةٌ بها في المعنى؛ إذ لا يمكن الابتداءُ بها؛ لأنّ أداة الاستدراك قيّدتها بما قبلها، فلا يمكنُ أن يكون استدراكٌ إلاّ لكلامٍ سابق[1]. وعليه فإنّنا نعدُّ الجملتين جملةً واحدةً.

وقد أُكّدت الجملةُ الأولى (المستدركة) بلقد التي أكّدت الجملةَ الاسميّةَ بمساعدة الفعل الناقص أمّا الثانيةُ (المستدركة)، فقد أُكّدت بـ لكنّ.

وقد اعترضت جملة – لَوْ دنا الغضا – بين المبتدأ والخبر، وجاء المبتدأ مؤخرا وجوبا؛ لأنه نكرة والخبر شبه جملة[2].

النمط السادس: التوكيد الصناعي.

لا يكون هذا الضربُ من التوكيد بالأدوات، وإنّما يكون بأسماء، وجمل ومنها ما يكون تابعا نحويًا لمؤكّده، كالتوكيد اللفظي والمعنوي، والنعت، ومنها ما يكون حالا، أو مفعولا مطلقا[3].

قد ورد هذا الضربُ من التوكيد في مواضعَ كثيرةٍ من القصيدة، ومنهج الدراسة يُلزمنا بأن لا نتوقّف ههنا إلاّ عند التوكيد الصناعي المتعلّق بالجملة الخبريّة. وما عداه نشير إليه في مواضعه.

وقد تشكّل هذا النمطُ في صورة واحدة في القصيدة:

الصورة الوحيدة: أداة شرط + مبتدأ + خبر جملة فعلية + حال.

ب37- إذا القومُ حلّوها جميعاً، وأنزلوا لها بقراً حُمَّ العيونِ، سواجيا

أُكّد المبتدأُ في هذه الصورة بحالِ جميعاً، بمعنى مجتمعين.

---

(1) ينظر: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص150.

(2) مغني اللبيب، ص441. وشرح ابن عقيل، ج1، ص216. وتجديد النحو، ص247.

(3) ينظر: البرهان في علوم القرآن، ص549 وما بعدها. ولغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص165.

ومن هذا التحليل للجملة المؤكّدة نلاحظ أن الأداة قد كانت الأكثر استعمالا، حيث وُظّفت سبع (7) مراتٍ، أي بنسبة: 50% من أدوات التوكيد المستعملة لتوكيد الجملة الخبرية في القصيدة. وعلى الرّغم من أن قد من أدوات توكيد الجملة الفعلية، إلاّ أنها وُظّفت ستّ (6) مرّاتٍ لتوكيد الجملة الاسمية بمساعدة الفعل الناقص كان، أي بنسبة: 85,71% من مجموع استعمالاتها.

ويمكن إيجاز مجموع الملاحظات في هذا الجدول:

الأداة	العدد	النسبة
قد / لقد	07	% 50
إنّ / أنّ	03	% 21,42
النفي و الاستدراك	01	%07,14
القسم	01	% 07,14
لكنّ	01	%07,14
الحال	01	% 07,14
المجموع	14	% 100

نوع المؤكّد	العدد	النسبة
جملة اسمية	09	%75
جملة فعلية	02	%16,16
مفرد	01	%08,33
المجموع	12	% 100

وفي نهاية هذا المبحث الذي خصصناه لدراسة الجملة الخبرية بأنواعها، نوردُ في هذا الجدول خلاصة توظيفها في القصيدة مرتّبةً حسب نسبة التوظيف:

نوع الجملة الخبرية.	العدد.	النسبة.
المثبتة.	28	٪ 62,22
المؤكّدة.	12	٪ 26,66
المنفية.	05	٪ 11,11
المجموع	45	٪ 100

المبحث الثاني

الجملة الإنشائية

الجملةُ الإنشائيةُ قسيمٌ للجملةِ الخبريّةِ، فالكلامُ إما خبرٌ، وإمّا إنشاء.

وتتميزُ الجملةُ الإنشائيةُ بأنّ مضمونَها لا يصحُّ وصفُه لا بالصدق، ولا بالكذب لذاته[1].

ويقسّم علماءُ المعاني الإنشاءَ إلى طلبيٍّ، وغيرِ طلبيٍّ.

1- **الطّلبي**: وهو ما يستدعي مطلوبا غيرَ حاصلٍ وقتَ الطّلب[2]. ويشمل: جملة الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والترجي، والنداء، والعرض والتحضيض[3] [4].

2- **غير الطّلبي**: ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب[5]، أو بتعبير آخر هو: ما يستدعي مطلوبا حاصلا[6]. ومنه: أفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، وربّ، وكم الخبرية، ونحو ذلك[7].

والملاحظ أنّ علماءَ المعاني قد اهتموا بالإنشاء الطّلبي أكثر من اهتمامهم بالإنشاء غير الطّلبي؛ ذلك أنّ الأولَ فيه من المزايا واللطائف ما لا يوجد في الثاني[8]، ولأنّ الثاني أكثرُه أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء[9]. أمّا النحاةُ فقد تلقوه بالعناية، وعقدوا له أبوابا خاصة[10].

---

(1) الأساليب الإنشائية، ص 13.
(2) الإيضاح في علوم البلاغة، ص130، وينظر الأساليب الإنشائية، ص13، وعلوم البلاغة، ص59.
(3) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص130 وما بعدها. الأساليب الإنشائية، ص14، وعلوم البلاغة، ص59.
(4)
(5) الأساليب الإنشائية، ص 13.
(6) علوم البلاغة، ص59.
(7) ينظر: الأساليب الإنشائية، ص 13، وعلوم البلاغة، ص59- 60.
(8) علوم البلاغة، ص60.
(9) الأساليب الإنشائية، ص 13.
(10) نفسه، ص14.

وسندرسُ في هذا المبحثِ الجملةَ الإنشائيةَ الطّلبيّةَ في مرثيّةِ مالكِ بنِ الرّيبِ. وقد وظّف من أنواعها في القصيدة: الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء، والتمني، ثمّ ندرس الجملةَ الإنشائيةَ الإفصاحيّةَ التي وظّف منها التعجّبَ، والتحسّرَ.

أولاً: الجملة الطلبية:

أ- جملتا الأمر والنهي:

أ-1- جملة الأمر: يُعرَّفُ الأمرُ بأنه"طلبُ حصولِ الفعلِ على جهةِ الاستعلاء"[1]. والمقصودُ من الاستعلاءِ وجوبُ تحقيقِ الأمرِ من المأمورِ، حيثُ يكونُ الآمرُ أعلى مرتبةً من المأمور. قال السكّاكي: "ولا شبهةَ في أن طلبَ المتصوَّرِ على سبيلِ الاستعلاءِ يوجبُ الإتيانَ به على المطلوبِ منه"[2]. فإن لم يكن الأمرُ على سبيلِ الاستعلاءِ، خرجَ للدّلالةِ على أغراضٍ بلاغيّةٍ كثيرةٍ يُحدّدها المقام، كالتضرّع، والدّعاء، والتلطّف، والالتماس، والنصح و الإرشاد، والتهديد، والتعجيز، والتعجّب و غيرها[3].

وتركيبُ الأمرِ يحصلُ بصيغٍ أربعٍ: صيغةِ فعلِ الأمرِ افعلْ، والمضارعِ المقرونِ بلامِ الأمرِ ليفعلْ وفروعها، واسمِ فعلِ الأمرِ، والمصدرِ النائبِ عن فعلِ الأمرِ[4].

وقد أحصينا في هذه القصيدةِ إحدى وعشرين (21) جملةً أمريّةً جاءت على نمطٍ واحدٍ، هو صيغةُ فعلِ الأمرِ، وتوزّعت على ستِّ (6) صورٍ، وهي الآتية:

الصورة الأولى: فعل + فاعل.

التموذج الوحيد:

ب20- وَقوما، إذا ما اسْتُلَّ روحي، فهيّئا   ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا

---

[1] الأساليب الإنشائية، ص 14. وعلوم البلاغة، ص71.

[2] مفتاح العلوم، ص137.

[3] ينظر الصاحبي، ص138-139. ومفتاح العلوم، ص137. والإيضاح في علوم البلاغة، ص142-143. والأساليب الإنشائية، ص 15. وعلوم البلاغة، ص81.

[4]

الصورة الثانية: فعل + فاعل + مفعول به.

النموذج 1: فعل + فاعل + مفعول به (ضمير).

ب17- أقولُ لأصحابي ارفعوني لأنني ... يقرُّ بعيني أن سهيلٌ بدا ليا

و قد جاءت جُملةُ الأمرِ في هذا البيتِ مقولاً للقول.

ب23- خليليَّ، فجرّاني ببُردي إليكما ... فقد كُنتُ - قبل اليوم- صعباً قياديا

النموذج 2: فعل + فاعل + مفعول به (اسم ظاهر معرفة).

ب48 - وعطّل قلوصي في الركاب، فإنها ... ستبردُ أكباداً وتبكي بواكيا

الصورة الثالثة: فعل + فاعل + مفعولان

النموذج 1: عاطف + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به 1 + بدل + مفعول به 2 + معطوف

ب46- وبَلّغ أخي عمران بُردي ومِئزري ... وبلّغ عجوزي اليومَ أن لا تدانيا

النموذج 2: عاطف + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به 1 + ظرف + مفعول به 2 (جملة مصدرية).

ب46- وبَلّغ أخي عمران بُردي ومِئزري ... وبلّغ عجوزي اليومَ أن لا تدانيا

النموذج3: رابط + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به1 (محذوف) + مفعول به 2 + معطوف + معطوف.

ب47- وَسَلِّمْ على شيخيَّ مني كليهما، وبلِّغ كثيراً وابن عمي وخاليا

وفي هذا النموذج حذف المفعولُ الأولُ، وتقديره: سلامي، على اعتبار أنه قال في بداية البيت: وسلِّمْ، أو تقديره: نعيي؛ لأنه لم يُعيِّن المفعولَ به المرادَ بالتبليغ، وقد يُرادان معاً. وهكذا يبدو لنا أن الحذف - ههنا - قد حقّق التوسُّع في المعنى. قال الشيخ عبد القاهر في مزايا الحذف: "هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحْر، فإنك ترى به تركَ الذِّكْر، أفصح من الذِّكْر، والصَّمتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[1].

الصورة الرابعة: فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به.

النموذج1: عاطف + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به.

ب21- وخطّا بأطرافِ الأسنّةِ مضجعي، وردّا على عينيَّ فضلَ رِدائيا

النموذج2: رابط + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + معطوف + نعت ×2.

ب29- وقوما على بئرِ الشُّبَيْكِ، فأسمعا بها الوحشَ والبيضَ الحسانَ الروانيا

---

[1] دلائل الإعجاز، ص149.

النموذج3: رابط + فعل + فاعل + جار ومجرور+ مفعول به + معطوف + جملة معطوفة.

ب20- وقوما، إذا ما استلَّ روحي، فهيِّئا   لـيَ القبرَ والأكفـانَ، ثـمَّ ابكيـا لـيا

الصورة الخامسة: فعل + فاعل + جار ومجرور.

النموذج1: رابط + فعل +فاعل + جار ومجرور.

ب18- فيا صاحبي رحلي! دنا الموتُ، فانزلا   بـرابيـةٍ، إنّـي مقيـمٌ لياليـا

ونلحظ في هذا البيت أسلوبَ الالتفات، حيث تحوَّل الضميرُ من الجمع الغائب في البيت السابق أقول لأصحابي ارفعوني إلى المثنى المخاطب. والالتفات، هو انصرافُ المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة. وما يشبه ذلك من الالتفات الانصرافُ عن معنىً يكون فيه إلى معنى آخر»[1] ويُسهم الالتفاتُ في استدرار السامع، وتجديد نشاطه، وصيانة خاطره من الملال والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه[2].

ب20- وقوما، إذا ما استلَّ روحي، فهيِّئا   لـيَ القبرَ والأكفـانَ، ثـمَّ ابكيـا لـيا

ب29- وقوما على بئرِ الشُّبيكِ، فأسمعا   بهـا الـوحْشَ والبيضَ الحسانَ الروانيـا

وقد تضمَّنت عَلى معنىً عند أو قُرب؛ لأنَّ عَلى تُفيد الاستعلاء[3]، فيكون المعنى أقيما عند بئر الشبيك، ومن لطائف استعمال عَلى في هذا الموضع أنَّ مِن عادة من يريد الإسماعَ أن يستعلي مكانا مرتفعًا؛ حتَّى يبلغ صوتُه أقصى ما يمكن.

---

(1) البديع، ص 58. وينظر: كتاب الصناعتين، ص 438 - 439.

(2) البرهان في علوم القرآن، ص 820. وص827 وما بعدها.

(3) معاني الحروف، ص122. ومغني اللبيب، ص 144. البرهان في علوم القرآن، ص1095.

ب47- وسَلِّمْ على شيخيَّ منيّ كليهما، وبلّغ كثيراً وابنَ عمّي وخاليا

وقد ورد في هذا البيت توكيدٌ معنويٌّ؛ أفاد التسوية، فهو لا يخصّ أحدَ الأبوين بسلام أحرّ من الآخر، بل يسوّي بينهما في ذلك.

النموذج2: فعل + فاعل + جار ومجرور + ظرف + معطوف.

ب19- أقيما عليّ اليوم، أو بعضَ ليلةٍ، ولا تُعجلاني قد تبيّنَ ما بيا

وفي هذا البيت تضمّنت (على) معنى (اللام)، فالمعنى المراد: أقيما لأجلي، قال امرؤ القيس (ت 72 ق هـ) [من الطويل]:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيَّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمّلِ أي وقوفا لأجلي[1]

الصورة السادسة: جواب شرط.

وقد أفردنا هذه الصورة عن نظيراتها؛ لأن جملة جواب الشرط غيرُ مستقلة، فهي معلّقةٌ في معناها بجملة الشرط بوساطة الأداة. وقد ذكرنا في بداية هذا المبحث أنّ جملة الشرط تُصنّف حسب جوابها[2]. وقد جاء في القصيدة أربعُ (4) جملٍ شرطيّةٍ جوابها جملة أمر، نوردها في النماذج الآتية:

النموذج1: جملة جواب الشرط (طلبية: أمرية: فعل أمر+ فاعل + مفعول به) + جملة أمر معطوفة.

ب42- إذا متُّ، فاعتادي القبورَ، وسلّمي على الرّيم، أُسقيتِ الغمامَ الغواديا

---

(1) شرح المعلقات السبع، ص13.

(2) الأساليب الإنشائية، ص24. ولغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص32.

النموذج2: جملة جواب الشرط (طلبية: أمرية: رابط + فعل أمر+ فاعل + نون توكيد خفيفة + مفعول به1 + مفعول به2 (جملة مصدرية).

ب45- فيا راكباً، إمّا عرضت، فبلّغن بني مالكٍ والرّيب ألا لا تلاقيا

أداة الشرط في هذا البيت هي: إمّا، وهي مركبة من إنْ مع ما الزائدة [1]. وجواب الشرط جملة أمر، فعلُ الأمر فيها جاء مؤكّدا بنون التوكيد الخفيفة، وهي بمنزلة ذكر الفعل مرّتين [2]، أي كأنه قال: بلّغ ، بلّغ بني مالك...

النموذج3: جملة جواب الشرط محذوفة (طلبية: أمر).

ب20- وقوما - إذا ما استلّ روحي - فهيّئا لي القبرَ والأكفان، ثمّ ابكيا ليا

في هذا البيت جاءت جملة الشرط معترضة، وجوابها جملة أمر محذوفة تقديرها: قوما، وقد حُذف لوجود دليل عليه، وهو قوما في بداية البيت.

ومن دراستنا لجملة الأمر في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1- وظّفت جملة الأمر إحدى وعشرين(21) مرةً، أي بنسبة: 44,68% من مجموع الأساليب الإنشائية.

2- جاءت جملة الأمر على نمط واحد، وهو الأمر بالصيغة أفعل.

---

(1) الكتاب، ج1، ص59. والمقتضب، ج2، ص47، وج3، ص29. وينظر: شرح ابن عقيل، هامش 1، إعراب الشاهد 306، ج3، ص214.

(2) البرهان في علوم القرآن، ص 568.

3- لم تُستعمل جملةُ الأمر لأداءِ وظيفتها الأصلية، أي للدّلالةِ على طلبِ القيامِ بالفعلِ على وجه الاستعلاء، وإنّما استُعملت في الصّور كلّها لغرضِ الالتماس؛ إذ الشاعرُ ليس أعلى مرتبةً من المأمورين، ولا هم ملزَمين بتنفيذِ الأمر.

4- نوع المسند إليه: تنوّع المسند إليه في جملة الأمر. ونوضح استعماله في هذا الجدول مرتّبًا حسب نسبة التوظيف في القصيدة:

نوع المسند إليه.	العدد.	النسبة.
المخاطب المثنى.	12.	57,14 %.
المخاطب المفرد.	08.	38,09 %.
المخاطب الجمع.	01.	04,76 %.

وطغيانُ استعمال ضميرِ المثنى في الأمر يعود إلى مخاطبة الشاعرِ صاحبيه، وهو أمر مشهورٌ في الشعر العربي القديم، وقد علّلوا ذلك بأنّ أدنى أعوانِ الرّجل اثنين، وهما: راعي إبله، وراعي غنمه. كما أنّ الرّفقة أدنى ما تكون ثلاثة[1].

2- جملة النّهي:

النهيُ هو طلبُ الكفِّ على وجهِ الاستعلاء[2]. وله حرفٌ واحدٌ هو لا الجازمة[3].

وهو محذوٌّ به حذوَ الأمر في أنّ أصلَ استعمال لا تفعلْ أن يكونَ على سبيل الاستعلاء[4].

وللنهي كما للأمر أغراضٌ بلاغيّةٌ تُفهم من المقام[5].

وقد وُظّفت جملةُ النهي في القصيدةِ أربعَ (4) مرّاتٍ، وجاءت على نمطه الوحيد:

---

(1) شرح المعلقات السبع، ص10.

(2) علوم البلاغة، ص 74. وينظر: الأساليب الإنشائية، ص 14.

(3) الصاحبي، ص 140.

(4) مفتاح العلوم، ص 137.

(5) ينظر: مفتاح العلوم، ص137-138، الأساليب الإنشائية، ص 14. وعلوم البلاغة، ص 74.

لا + جملة فعلية مضارعية. وقد توزع هذا النمط على صورتين:

الصورة الأولى: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (أو مفعولان).

النموذج 1: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (ضمير).

ب19- أقيما عليَّ اليومَ، أو بَعْضَ ليلةٍ، ولا تُعجلاني، قد تبيَّنَ ما بيا

ب31- ولا تنسيا عَهْدي، خليليَّ، إنني تَقَطَّعُ أوصالي، وتَبْلى عظاميا

النموذج2: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به1 (ضمير) + جملة معترضة + جار ومجرور + نعت + مفعول به2 (جملة مصدرية).

ب22- ولا تحسداني - بارك اللهُ فيكما- من الأرضِ ذاتِ العَرضِ أن توسعا ليا

تعدى الفعلُ حسد في هذا البيت إلى مفعولين، وهما: ضمير المتكلم الياء، والمصدر المؤول أن توسعا. والأصل فيه أن يتعدى إلى مفعول واحد.

قال تعالى: ﴿أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ ۖ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُم مُّلْكًا عَظِيمًا﴾[1]

وقد تعدى في البيت إلى مفعولين؛ لأنه تضمن معنى أنقص، أي: لا تحسداني، فتنقصاني التوسيع[2]

كما أن في البيت ضربا من التوكيد الصناعي وُظِّفت فيه الصفةُ المؤكِّدة[3] في: ذاتِ العرض، فلو لم يصف مؤكدا بأنَّ الأرضَ عريضة واسعة، لما استقام له طلبُ التوسيع في قبره.

---

(1) النساء/ 54.

(2) ينظر: البرهان في علوم القرآن، ص 838.

(3) نفسه، ص 580.

الصورة الثانية: أداة النهي + فعل + فاعل + حال (جملة اسمية).

ب33- يقولون: لا تبعدْ، وهُم يدفِنونني، وأيــن مكــانُ البُعْــدِ إلاّ مكانيــا؟

وجاءت جملةُ النهي في هذا البيت مقولاً للقول. وفي البيت التفاتٌ من خطاب المثنى في الأبيات: 29 ، 30 ، 31 إلى الإخبار بضمير جمع الغائبين.

و خلاصةُ ما يُلحظُ في جملةِ النّهي:

1- أنها وظِّفت أربعَ (4) مرات، أي بنسبة: 08.51% من مجموع الأساليب الإنشائية.

2- لم توظَّف لأداء وظيفتها الأصليّة، أي: طلب الكفِّ عن الفعل على وجه الإلزام، وإنّما أفادت الالتماس.

3- أمّا من حيث نوعُ المسند إليه، فقد وُظِّف كالآتي:

نوع المسند إليه	العدد	النسبة
المخاطب المثنى	03	75 %
المخاطب المفرد	01	25 %

ب- جملة الاستفهام:

الاستفهامُ هو طلب الفهم[1]. أو هو طلبُ معرفةِ شيءٍ مجهول بوَساطة أداة[2].

ويتطلّب مقامُ الاستفهام وجود[3]:

1- المُستفهِم (المخاطِب).

2- المستفهَم منه (المخاطَب).

3- المستفهَم عنه (مدخول أداة الاستفهام)، وقد يكون مفردا، أو جملة.

---

(1) شرح المفصل، ج8، ص150 ومغني اللبيب، ص15.

(2) الأساليب الإنشائية، ص18.

(3) ينظر: لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 221.

4- أداةُ الاستفهام، وتُعدُّ القرينةَ اللفظيّةَ لأسلوب الاستفهام. وقد تكون محذوفة، فتُقدَّر. وأدواتُ الاستفهامِ في العربية هي: الهمزة، وهل، وأم، وما، ومن، وأيُّ، وكم، وكيف، وأين، وأنّى، ومتى، وأيّان[1].

وتنقسم هذه الأدواتُ بحسب الطّلبِ أقساما ثلاثة[2]:

1- ما يختصُّ بطلب التصوّرِ والتصديق، وهي الهمزة. ويرى ابن هشام أنّها خُصّت بهما معا؛ لأنّها أصلُ أدوات الاستفهام[3].

2- ما يختصُّ بطلب التصديق، وهي هل.

3- ما يختصُّ بطلبِ التصور، وهي بقيةُ الأدوات.

والمقصودُ بالتصديق طلبُ إدراكِ النسبة المنسوبة إلى المسند إليه، وجوابه بـ: نعم، أو لا[4]. أمّا التصوّرُ، فهو طلبُ إدراكِ المفرد في الاستفهام، لا النسبة. فإذا سُئل: أزيدٌ قائمٌ؟، فالسائل مُسلِّمٌ بحصول القيام، ولكنه لا يدري لمن هو منسوب ألزيدٍ؟ أم لعليٍّ؟ فهو يطلبُ تعيين و تصوُّرَ أحدِهما[5].

قال سيبويه: هل ليست بمنزلة ألف الاستفهام؛ لأنك إذا قلت: هل تضرب زيداً؟ فلا يكون أن تدّعي أن الضرب واقعٌ. وقد تقول: أتضرب زيداً؟ وأنت تدّعي أن الضرب واقع[6].

وكثيرا ما يخرج الاستفهامُ للدّلالةِ على أغراض بلاغيّة تُفهم من المقام، وقد يُحدِّدُ التّركيبُ غرضَ الاستفهام[7].

---

[1] مفتاح العلوم، ص 133. والإيضاح في علوم البلاغة، ص131. وينظر: الأساليب الإنشائية، ص 18. وعلوم البلاغة، ص 62.

[2] مفتاح العلوم، ص 133إلى ص135. والإيضاح في علوم البلاغة، ص131-132. والأساليب الإنشائية، ص19.

[3] مغني اللبيب، ص 18.

[4] معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص124. ومعاني النحو، ج4، ص232، وص272.

[5] معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص128.

[6] الكتاب، ج 3، ص 175-176.

[7] ينظر: الأساليب الإنشائية ، ص 20-21. ومعاني النحو، ج 4، ص232 وما بعدها.

وظّف الاستفهامَ في مرثيةِ مالكِ بنِ الرَّيبِ ستَّ (6) مرّاتٍ، استُعملت فيها ثلاثُ (3) أدوات، هي: الهمزة، وهل، وأين.

وسنصنّف أنماطه بحسب الأداة؛ بوصفها قرينةً لفظيّةً دالّةً على الاستفهام.

النمط الأول: تركيب استفهامي أداته الهمزة.

الصورة الوحيدة: أداة استفهام (الهمزة) + جملة فعلية منفية.

ب4- ألم ترني بعتُ الضلالةَ بالهدى، وأصبحتُ في جيشِ ابنِ عفّانَ غازيا؟

دخل الاستفهامُ في البيت على نفيٍ، فأفاد التقرير[1]. والتقريرُ هو حملك المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمرٍ قد استقرّ عنده، ولا يكون بـ"هل"، وإنما تُستعمل فيه الهمزة. والكلامُ مع التقرير موجب[2]. وبذلك يكون المعنى: قد رأيتني بعتُ الضلالةَ بالهدى. قال الزمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾[3]: استفهم على انتفاء الشرح على وجه الإنكار، فأفاد إثبات الشرح وإيجابه، فكأنه قيل: شرحنا لك صدرك[4].

النمط الثاني: تركيب استفهامي أداته هل.

الصورة الأولى: أداة استفهام + فعل + فاعل.

ب41- ويا ليتَ شعري، هل بكتْ أمُّ مالكٍ، كما كنتُ لو عالوا نعيَّكِ باكيا؟

---

(1) ينظر: علوم البلاغة، ص 67.

(2) البرهان في علوم القرآن، ص517.

(3) الشرح / 01.

(4) الكشاف، ج4، ص770.

جاء أسلوبُ الاستفهام مسبوقا بتمنٍّ "يا ليت شعري" فأفاد التمني، فالشاعر يتمنّى لو تبكيه أمّه بحرارة، كما كان سيبكيها لو بلغه نعيُها

وفي الكلام التفاتٌ من الاستفهام عن الغائب إلى المخاطبة:

الصورة الثانية: أداة استفهام + فعل + فاعل + نعت + جار ومجرور + مفعول به + حال (جملة فعلية)

ب39- وهَلْ تَرَكَ العيسُ المَراقيلُ بالضحى تعالــيَها تعــلو المــتونَ القياقـيا؟

الصورة الثالثة: أداة استفهام + فعل + فاعل + بدل + جملة معطوفة

ب36- فيا ليتَ شعري: هل تغيّرت الرّحى رحى الحرب، أو أضحت بفلج كما هيا؟

في البيت استفهامان حذفت الأداة في الثاني؛ لأن جملة الاستفهام عطفت على نظيرتها قبلها. وهو يفيد التمني.

النمط الثالث: تركيب استفهامي أداته أينَ:

الصورة الوحيدة: أدة استفهام (خبر) + مبتدأ + أداة استثناء (إلاّ) + مستثنى.

33- يقولون: لا تبعَدْ، وهُم يدفنونني، وأيــن مكــانُ البُعْــدِ إلاّ مكانِيــا؟

وظِّفت في هذا النمط الأداة أين، والأصل فيها أن تُستعمل للسؤال عن المكان[1]

وجاء بعد أداة الاستفهام استثناءٌ بـ إلاّ، وهو عند علماء المعاني يفيد النفي[2]. كما في قوله تعالى: ﴿فَهَلْ يُهْلَكُ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْفَـٰسِقُونَ﴾[3]. ولكنه ليس النفيَ المستفادَ من ليسَ أو ما، بل هو نفيٌ مشوبٌ بمعانٍ أخرى؛ فالنفي يفيد أنّ المتكلّم يقول ذلك بنفسه، أمّا في الاستفهام، فهو يدعه للمخاطب[4]. وأين في البيت تضمّنت معنى ليس، ونحن نلمس فيها معنى القصر والتوكيد، فهو يقصر البعدَ على مكانه، فكأنّه قيل: ليس هناك مكانٌ للبعد إلاّ مكاني.

ومن دراستنا لجملة الاستفهام في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1- وظِّف الاستفهام ستّ (6) مرات، أي بنسبة: 12,76 % من مجموع الأساليب الإنشائية. ولم يُوظَّف للدّلالة على معناه الأصلي، أي: طلب معرفة شيء مجهول، وإنّما دلّ على معانٍ بلاغيّة استفدناها من المقام: التقرير، والتمني، والتوكيد والقصر.

2- أمّا توظيفُ أدواته، فيوضحه هذا الجدول:

الأداة	العدد	النسبة
هل	04	% 66,66
الهمزة	01	% 16,66
أين	01	%16,66

---

(1) الصاحبي، ص101. ومفتاح العلوم، 135. والإيضاح في علوم البلاغة، ص135. والأساليب الإنشائية، ص20. وعلوم البلاغة، ص65.

(2) البرهان في علوم القرآن، ص516. وعلوم البلاغة، ص68.

(3) الأحقاف / 35.

(4) ينظر النفي بـ هل، معاني النحو، ج4، ص243 وما بعدها.

ج- جملة النداء:

النداءُ هو طلبُ إقبالِ المدعوِّ على الداعي بحرفٍ مخصوص، "وأكثرُ ما يصحب في الأكثر الأمرَ والنهيَ... وقد يجيء معه الجملُ الاستفهاميةُ والخبريةُ"[1]. ويتحقّق أسلوبُ النداء بجملةٍ من الأدوات، هي: يا، وأيا، وهيا، وأي، والهمزة. وتُستعمل يا، وأيا، وهيا لنداء البعيد حقيقةً، أو من هو في منزلته، كالنائم والساهي[2].

والنّحاة يعدّون المنادى في المنصوبات. وقد نشبَ خلافٌ في عامل نصبه، ونوجز ذلك في آراء ثلاثة: فقد كان سيبويه يرى أن العاملَ في نصب المنادى فعلٌ متروكٌ إظهارُه، أي إنه محذوف وجوباً[3]، وأنّ المنادى المفرد، والنكرةَ المقصودةَ مبنيان في محلّ نصب[4]. وعلى نهجه سار جمهورُ النحاة[5].

أما الرأي الثاني، فيرى أصحابه أنّ المنادى منصوبٌ بحرفٍ نائبٍ مناب أدعو أو أنادي[6].

ومن النحاة من رأى أنّ حرفَ النداء هو العاملُ في المنادى، قال صاحب الغرّة في شرح اللمع سعيد بن مبارك بن الدهّان (ت569هـ): "ليس لنا فعلٌ يدلُّ على المعنى الذي أدّاه يا، فكأنه بنفسه في العمل"[7].

وقد لاحظ بعضُ القدماء - كما لاحظ المحدثون - أنّ تقديرَ الفعل في النداء يحوّله من إنشاء إلى خبر، ومنهم ابن يعيش الذي يقول: إذا قلت: يا زيدُ، فأنت منادٍ غيرُ مُخبِرٍ،

---

(1) البرهان في علوم القرآن، ص313-314. وينظر: شرح الرضي على الكافية، ج1، ص344.

(2) ينظر: الكتاب، ج2، ص229-230. ومفتاح العلوم، ص45.

(3) أنكر ابن مضاء هذه القضية في جملة ما أنكر من المحذوفات التي لا تظهر البتة، وإذا أظهرت فسد الكلام أو تغير معناه. ينظر: الرد على النحاة، ص78 - 79.

(4) الكتاب، ج2، ص182.

(5) ينظر: المقتضب، ج4، ص202. ودلائل الإعجاز، ص12-13. والمفصل، ص60. وشرح المفصل، ج1، ص127. وشرح الرضي على الكافية، ج1، ص346. وشرح ابن عقيل، ج3، ص213.

(6) الخصائص، ص490. واللمع، ص160. وشرح الرضي على الكافية، ج1، ص344.

(7) اللمع، هامش (2)، ص192.

ولو قلت: أنادي، أو ناديتُ كان خلافَ معنى يا زيدُ"[1]. ومع ذلك كان يقدِّر فعلا محذوفا عاملا في نصبِ المنادى.

وجديرٌ بالذكر أنّ الخليلَ لم يتكلّف عاملا للمنادى، فقد كان يرى أن سببَ نصبِ المنادى المضاف، والنكرةِ المقصودةِ هو طولُ الكلام، وشبّه نصبهما بنصب "هو قبلَكَ، وهو بعدَكَ، وشبّه بناء المفرد، والنكرة المقصودة على ما يرفعان به ببناء قَبلُ وبَعدُ"[2].

وقد استحسن المحدثون هذا التعليل. وزاد مهدي المخزومي على قول الخليل - متأثرا بآراء أستاذه إبراهيم مصطفى في علامات الإعراب[3] - بأنّ نصب المنادى المضاف، والشبيه بالمضاف، والنكرة غير المقصودة نُصبت لمـّا طال الكلام؛ لأن الفتحة أخفّ[4] الحركات.

وإذا كان القدماءُ قد اختلفوا في عاملِ النصب في المنادى، فإنّ المحدثين قد اختلفوا في تسميةِ أسلوبِ النداء، فقد سمّاه الدكتور عبد الرحمن أيوب "جملة غير إسنادية"[5]، وسمّاه المستشرق برجستراسر "شبه جملة"[6]. ورأى الدكتور مهدي المخزومي بأنه "حالة من حالات التنبيه؛ فهو مركّب لفظيٌّ بمنزلة أسماء الأصوات يُستخدمُ لإبلاغ المنادي حاجة..."[7]. وذهب الدكتور تمام حسّان إلى أنّه من "الجمل التي تعتمد على الأداة ومعناها"[8].

وعلى الرّغم من اقتناع المحدثين بأنّ النداء ليس جملة تقوم على الإسناد كما يُفهم من مصطلحِ الجملة، إلا أنّه لا أحد منهم - في حدود علمنا - أعطى مصطلحاً واضحا

---

(1) شرح المفصل، ج 9، ص91. وينظر في آراء المحدثين: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص302 إلى ص306. واللغة العربية معناها ومبناها، ص219. ولغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 262.

(2) الكتاب، ج2، ص182- 183.

(3) ينظر: إحياء النحو، ص78.

(4) في النحو العربي نقد وتوجيه، ص306 -307.

(5) نفسه، ص 304.

(6) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 262.

(7) في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 311.

(8) اللغة العربية معناها ومبناها، ص219.

لأسلوب النداء؛ ولذلك سنحتفظ بمصطلح جملة النداء، ولكن لن نقصد بها التعبير المتكوّن من أداة النداء والمنادى وحسب، بل إنّا سنوسّعها أكثر من ذلك.

ولتوضيح الأمر نقول: إنّ الموقف الإبلاغيّ في النداء يتكوّن من أربعة عناصر هي[1]:

1- المنادي (المرسِل - المخاطِب).

2- المنادى (المرسَل إليه - المخاطَب).

3- أداة النداء، ويجوز حذفها ، فتقدّر الياء دون غيرها.

4- جواب النداء (المنادى به)[2]، وهو مضمون الرسالة اللغويّة المراد تبليغها إلى المنادى، وقد تكون جملةً خبريّةً، أو طلبيّة.

وإذا ما نحن أنعمنا النظر في ما يسمّى بجملة النداء المكوّنة من الأداة والمنادى، في مثل: يا محمد، وجدناها غير مقصودة لذاتها، أي إنّ الفائدة لا تتمّ بها، وإنّما تتمّ الفائدة بما سيأتي بعدها من كلام، وهو ما يسمّيه أستاذنا الدكتور محمد خان جواب النداء، أو المنادى به[3]. وما دامت الفائدة التي هي شرط الكلام لم تتحقق إلاّ بجواب النداء، كان لا بدّ من ضمّه إلى جملة النداء بوصفه جملة خاضعة غير مستقلّة في تركيب النداء، وإن كانت مستقلّة قبل أن تكون جوابا له. ويبدو لنا أنّ الأمر في تركيب النداء من هذه الناحية يُشبه تركيب الشرط، فجملة جواب الشرط كانت أيضا مستقلّة، فلمّا وُظّفت جوابا للشرط أصبحت خاضعةً غيرَ مستقلّة. ومن المؤكّد أن هذه الفكرة تستدعي شرحا ومقارنات لا يتّسع لها بحثنا هذا، وإنّما تستدعي بحثا مستقلا

---

(1) ينظر: لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص263.

(2) سنستعمل مصطلح جواب النداء حفاظا على أن تكون المصطلحات على نسق واحد، فقد قالوا: جواب الشرط، والاستفهام، والقسم.

(3) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص263.

إن ما يسمّى بجملة النداء ما هي إلاّ وسيلةٌ من وسائل تنبيه المخاطب[1]، ولابدّ من ضمّ جملة جواب النداء إليها ليكون الكلام تاماً.

وقد وُظِّفت الجملةُ الندائيّةُ في مرثيّة مالكٍ بن الرّيب ثلاث (3) مرّاتٍ[2]، أي بنسبة: 06,38% من مجموع الجمل الإنشائية. وجاءت موزّعةً على الأنماط الآتية:

النمط الأول: أداة النداء + منادى مضاف + جواب النداء (جملة أمر)

الصورة الوحيدة: رابط + أداة نداء (يا) + منادى (مضاف) + جملة فعلية + جواب النداء (جملة طلبية: أمر)

ب18- فيا صاحبي رحلي! دنا الموتُ، فانزلا   برابيةٍ، إنّي مُقيمٌ لياليا

النمط الثاني: أداة نداء + منادى (نكرة غير مقصودة) + جواب النداء.

الصورة: رابط + أداة نداء (يا) + منادى (نكرة غير مقصودة) + جواب النداء (جملة شرطية جوابها أمر).

ب45- فيا راكباً، إمّا عرَضتَ فبلِّغنْ   بني مالكٍ والرّيْب أنْ لا تلاقيا

جاء المنادى في هذه الصّورة نكرةً غيرَ مقصودةٍ، فهو لا يعني راكبا بعينه ليحمّله الرّسالة، بل أيَّ راكب يتّجه إلى بلده. وقد جاء جوابُ النّداء جملةً شرطيّةً، جوابها أمرٌ جاء مؤكّدا بنون التوكيد الخفيفة التي تُعدُّ بمثابة ذكر الفعل مرتين[3]، فكأنه قال: بلِّغ، بلِّغ.

---

(1) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 302 إلى ص 306.

(2) هناك حالات من الجمل استخدمت فيها أداة النداء سنلامسها في التعجب أو في التحسر، ونحلل ذلك في موضعه.

(3) البرهان في علوم القرآن، ص 368.

النمط الثالث: أداة نداء مقدّرة + منادى (مضاف) + جواب النداء (محذوف).

الصورة الوحيدة: جملة اعتراضية مكونة من: أداة نداء مقدرة (يا) + منادى مضاف + جواب نداء (محذوف).

ب31- ولا تنسيا عهدي، خليليّ، إنّني   تقطّعُ أوصالي، وتَبلى عظاميا

جاءت جملة النداء محذوفة الأداة، وتقدّرها بـ يا، كما حُذف جوابُ النداء أيضا، لدلالة الجملة السابقة عليه لا تنسيا[1].

ونورد خلاصة ملاحظاتنا في توظيف الجملة الندائية في الجدول الآتي:

	التعيين	العدد	النسبة	التعيين		العدد	النسبة
نوع المنادى	مضاف إلى ياء المتكلم أو مضاف إلى مضاف إليها	02	%66,66	جواب النداء	أمر	02	%66,66
	نكرة غير مقصودة	01	%33,33		نهي	01	%33,33

و- جملة التمني:

التمني هو طلبُ حصول أمرٍ محبوبٍ مستحيل الوقوع، أو بعيده، أو امتناع أمرٍ مكروه[2]. ويكون التمني في المستحيل، أو الممكن غير المتوقع، فإن كان متوقعا، دخل في الترجّي[3]. ويتكوّنُ الموقفُ اللغوي لجملة التمنّي من عناصر ثلاثة:

1- المتمنّي، وهو المتكلّم.

2- أداة التمني، وقد تكون حرفا، أو جملة.

---

(1) لا يمكن أن نعدّ لا تنسيا عهدي جواب نداء مقدّم؛ لأنّ النداء أصلا يأتي لتنبيه المنادى، فلا يمكن أن نأتي بجواب النداء، ثم بالأداة والمنادى.

(2) الأساليب الإنشائية، ص17.

(3) علوم البلاغة، ص60، ومعاني النحو، ج1، ص303.

3- المتمنّى (الشيء المطلوب حصوله)، وهو مضمون التمني

واللفظ الموضوع للتمنّي هو ليت[1]. وتبيح اللغة العربية استعمال أدوات أخرى لإفادة معنى التمنّي من باب التعدد الوظيفي للمبنى الواحد، مع وجود قرينة تخلّصها لمعنى التمني، وأشهرها هل و لو[2]. ومن التعبيرات الشائعة في اللغة العربية أيضا لأداء معنى التمني ليت شعري[3].

وقد وظّفت جملة التمني في هذه المرثية ستّ (6) مرّات، وجاءت موزعة على الأنماط الآتية:

النمط الأول: التمني بالأداة ليت:

الصورة الأولى: أداة تمنٍ (ليت) + متمنّى (جملة اسمية = مبتدأ + خبر جملة فعلية مثبتة) + ظرف.

ب1- فليت الضحا لم يقطع الركب عرضه، وليت الضحا ماشى الركاب لياليا

الصورة الثانية: أداة تمنٍ (ليت) + متمنّى (جملة اسمية = مبتدأ + خبر جملة فعلية منفية)

ب2- فليت الضحا لم يقطع الركب عرضه، وليت الضحا ماشى الركاب لياليا

---

(1) معاني الحروف، ص157. ومفتاح العلوم، ص133. والإيضاح في علوم البلاغة، ص130. والبرهان في علوم القرآن، ص 513.

(2) مفتاح العلوم، ص133. ومغني اللبيب، ص259. والبرهان في علوم القرآن ص513. ومعاني النحو، ج4، ص 90 وص 240.

(3) معاني الحروف، ص157. ومعاني النحو، ج1، ص 303.

النمط الثاني: التمني بالأداة لو.

الصورة الوحيدة: أداة تمنٍ (لو) + مُتمنًى (جملة فعلية مثبتة).

3- لقد كان في أهل الغضا- لوْ دنا الغضا-   مـزارٌ، ولكـنّ الغـضا لـيْسَ دانيـا

استُعملت في هذا النمط لو لإفادة معنى التمني، وقد جاءت جملة التمني مُعترضةً بين خبر كان المقدَّم واسمها المؤخَّر. وهذا التمني يُبرزُ مدى شوق الشاعرِ لوطنه؛ فقد جاء بعد ثلاثة أبياتٍ في البيتين السابقين تكررت فيها لفظةُ الغضا.

النمط الثالث: التمني بـ ليت شعري.

وليت شعري جملةٌ اسميّةٌ منسوخة، والشِّعر هنا بمعنى الشعور والفطنة. والخبر عند الجمهور محذوفٌ وجوبا إذا أُردف بالاستفهام – أي ليت شعري حاصل.[1]

الصورة الأولى: حرف تنبيه (يا) + أداة تمنٍ (ليت شعري = جملة اسمية) + مُتمنًى (جملة استفهامية فعلية).

ب38- فيا ليْتَ شعري، هل تغيّرت الرّحى،   رحى الحرب، او اضحت بفلج كما هيا؟

ب41- ويا لَيْتَ شعري، هل بَكَتْ أمُّ مالكٍ،   كـما كُنْتُ لوْ عالوا نعيَّكَ باكيا؟

الصورة الثانية: حرف تنبيه واستفتاح (ألا) + أداة تمنٍ (ليت شعري = جملة اسمية) + مُتمنًى (جملة استفهامية فعلية مؤكّدة).

---

(1) معاني النحو، ج1، ص 303. وينظر: شرح الرضي على الكافية، ج4، ص378.

ب1- ألا لَيْتَ شِعري، هَلْ أبِيتَنَّ ليلةً بجَنْبِ الغَضَا، أزجي القِلاصَ النَّواجيا؟

جاء التمني في هذا النمط بـ ليت شعري؛ مسبوقةً بحرف تنبيه، مُردفةً باستفهام، ففي الصورة الأولى سبقت بياء التنبيه[1]، وقد عد ابن مالك (يا) من حروف التنبيه، قال: وأكثر ما يليها، منادى أو أمر، نحو: ألا يا اسجدوا[2]، أو تمنٍ نحو: ﴿يَٰلَيْتَنِي كُنتُ مَعَهُمْ﴾[3][4].

أمّا في الصورة الأخيرة، فقد سُبقت بـألا، وهي أداةُ تنبيه واستفتاح[5].

والاستفهامُ في هذا النمط هو مضمون التمني؛ فهو الشيءُ المطلوبُ حصولُه، فالشاعر يتمنى تغيُّرَ الزمن، وبكاءَ أمّه عليه، والمبيتَ بجنب الغضا. فالاستفهامُ هنا أفاد التمني.

وقد أكّد الفعلُ المضارعُ في الاستفهام بنون التوكيد الثقيلة، وتوكيد الفعل بالنون الثقيلة بمثابة ذكر الفعل ثلاث مرات[6]، فكأنه قال: هل أبيت، هل أبيت، هل أبيت. ممّا يُبرِزُ شدّةَ شوقه للوطن.

وخلاصةُ ما نلحظه في توظيف أسلوب التمني في القصيدة:

1- أن هذا الأسلوب قد وُظِّفَ ستَّ (6) مرات، أي بنسبة: 12,76% من مجموع الأساليب الإنشائية.

---

(1) ينظر: الكتاب، ج4، ص224.

(2) النمل / 25 ﴿أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ﴾ في قراءة الكسائي، وأبي جعفر المدني، ويعقوب الحضرمي، وأبي عبد الرحمن السلمي، والحسن البصري، وحميد الأعرج (الا يا اسجدوا)، ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، ج1، ص99. وقال ابن فارس إنها بمعنى: الا يا هؤلاء، اسجدوا. (الصاحبي، ص176).

(3) النساء / 73.

(4) شرح الرضي على الكافية، ج4، ص424. وينظر: الخصائص، ص436، وص555.

(5) الكتاب، ج4، ص25. والصاحبي، ص93. ومعاني الحروف، ص158.

(6) البرهان في علوم القرآن، ص 568.

2- أنه قد تمركزَ في بداية القصيدة، فقد ورد أربعَ (4) مراتٍ في الأبيات الثلاثة الأولى، أي بنسبة: 66,66٪، وهذا ما يجعله سمةً أسلوبيةً بارزة في القصيدة.

أمّا من حيثُ توظيفُ أدواتِ التمني، فقد جاءت ليت شعري أولا، ثم ليتَ، ثم لوْ:

الأداة	العدد	النسبة
ليت شعري	03	50 %
ليت	02	33,33 %
لو	01	16,16 %

ثانيا: الجملة الإفصاحية:

القسمُ الثاني من الإنشاء عند علماء المعاني هو الإنشاءُ غيرُ الطلبي، وهو ما لا يستدعي مطلوبا غيرَ حاصلٍ وقتَ الطلب. ومنه أفعال المقاربة، والمدح والذم، وأفعال التعجب، وصيغ العقود، والقسم[1]، وربَّ، وكم الخبرية، وغير ذلك[2].

وهذا الإنشاءُ غيرُ الطلبي كما ذكرنا سابقا لم يحظ باهتمام علماء المعاني، فأغلبه أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء[3].

ونحن في هذه النقطة من البحث سنقف عند الجملة الإفصاحيّة منه. وقد عرّفها الدكتور تمام حسان بأنها الأسلوب الإنشائي التأثيري الانفعالي الذي يسمّونه: affective language، وتلك هي الإخالة، والصوت، والتعجب، والمدح والذّم، وربّما ألحقنا به على المستوى النحوي لا الصرفي أساليبَ أخرى كالندبة، والاستغاثة، والنداء[4].

---

(1) سبق أن بيّنا في دراسة الجملة الخبرية المؤكدة أن القسم ما هو إلاّ وسيلة توكيد، ولذلك لن ندرسه على أساس أنه أسلوب إنشائي غير طلبي.

(2) ينظر: والأساليب الإنشائية، ص 13، وعلوم البلاغة، ص61-62.

(3) الأساليب الإنشائية، ص13.

(4) اللغة العربية معناها ومبناها، ص88-89.

وقد تمثلت الجملة الإفصاحية في هذه الرؤية في التعجب، والتحسّر.

1- جملة التعجب:

يُعرَف التعجبُ بأنه: "انفعالٌ يحدث في النفس عند الشعور بأمرٍ يُجهلُ سببُه"[1].

ويحدث ذلك الانفعالُ في النفس لاستعظام أمرٍ والعجب منه[2]. والمقامُ اللغويّ في التعجب يستدعي ثلاثة عناصر:

1- المتعجِّب (المتكلِّم).

2- المتعجَّب منه (مضمون التعجب).

3- المتعجَّب به (التركيب، أو الأسلوب المستخدَم لإفادة التعجب).

ويُصاغ التعجب في اللغة العربية على صيغتين قياسيتين: "ما أفعلَهُ، وهي عند النحاة جملة اسمية، وأَفعِل به وهي جملة فعلية. وقد وضعوا ثمانية شروط للفعل المراد التعجّب به[3].

إلاّ أنّ التعبيرَ عن التعجب في اللغة العربية لا يقتصر على هاتين الصيغتين، وإنّما يتعدّاه إلى صيغٍ أخرى لم توضع أصلاً للتعجّب، وإنّما تفيدُ معناه بقرينة تُخلّصها لذلك، وهو ما يُعرف بصيغ التعجّب السماعية[4]. ومنها: سبحان الله، ولله درُّه، والاستفهام الذي يُراد منه التعجب، نحو: ﴿قَالَتْ يَٰوَيْلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِى شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عَجِيبٌ﴾[5].

---

(1) معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 143.

(2) الأساليب الإنشائية، ص 144.

(3) ينظر: شرح ابن عقيل، ج3، ص123 والأساليب الإنشائية، ص 95. ومعاني النحو، ج 4، ص280.

(4) ينظر: الأساليب الإنشائية، ص93 -94. ومعاني النحو، ج 4، ص 290 وما بعدها.

(5) هود/ 72.

والنداء المسبوق بلام التعجب[1]، نحو قول امرئ القيس [من الطويل]:

فيا لكَ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ بكلِّ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيذبلِ[2]

وقد وُظِّفت الجملةُ التعجبيّةُ في القصيدة ثلاث (3) مرّات في هذه المرثية، وجاءت صيغةً سماعيّةً على نمطٍ واحد، استُخدمت فيه "لله درُّه"[3]، وتشكّلت في صورتين:

النمط الوحيد: التعجب السماعي بـ "لله درُّه":

و"لله درّي" جملةٌ اسميّةٌ خبرها شبهُ جملةٍ مقدّم، والمبتدأ فيها مؤخّر. ولفظةُ "درّ" في لغة العرب تعني "اللّبن ما كان... وقالوا: لله درُّك، أي لله عملُك. يقال هذا لمن يُمدح ويُتعجّب من عمله"[4]، أي إنّ عبارة "لله درّه" قد ضُمِّنت معنى التعجب[5].

الصورة الأولى: عاطف + متعجب به = صيغة تعجب سماعية (خبر محذوف: شبه جملة + مبتدأ) + مُتعجَّب منه (مضاف إليه).

ب11- ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابَهُ، ودرُّ لجاجاتي، ودرُّ انتهائيا

الصورة الثانية: عاطف + متعجب به = صيغة تعجب سماعية (خبر محذوف شبه جملة + مبتدأ) + مُتعجَّب منه (مضاف إليه) + حال (شبه جملة).

ب11- ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابَهُ، ودرُّ لجاجاتي، ودرُّ انتهائيا

---

(1) ينظر: الكتاب، ج2، ص217. والصاحبي، ص 130. وشرح المفصل، ج1، ص131.

(2) شرح المعلقات السبع، ص39.

(3) هناك جملٌ أخرى جاءت على هذه الصيغة سندرسها في التحسر، وتعلل ذلك في موضعه.

(4) لسان العرب، مادة "درر"، ج4، ص279.

(5) معاني النحو، ج4، ص295.

فالشاعر، يتعجّب من تماديه في طلب حاجاته، وانكفافه عنها، كما يتعجّب من الهوى وسيطرته على أصحابه.

ومن دراستنا لجملة التعجب في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1- أنها جاءت على نمط واحد، وهو صيغة سماعية لله درّهُ.

2- وُظّفت ثلاث مرات في بيت واحد، ومثلت: 06,38% من مجموع الجمل الإنشائية.

ب- جملة التحسّر:

لم يفرد النحاة، ولا علماء المعاني بابا خاصًا للتحسّر، فهو غرضٌ من أغراضِ النداء، أو ممزوج بالتعجب السّماعي.

واللغةُ العربيةُ تستعملُ مركّباتٍ خاصةً للتعبيرِ عن التحسّر، وأشهرها: يا لهف نفسي، ويا حسرتي لكنّ النحاة يعدّون هذه المركبات نداء، وعلماء المعاني أيضا يعدّونها كذلك، ويجعلون معنى التحسّر فيها غرضا من أغراض النداء.

وجديرٌ بالذكر أن من القدامى من أشار إلى معنى التحسّر في الياء. قال ابن فارس: ويا للتلهف والتأسف ، نحو قوله تعالى: ﴿يَٰحَسْرَةً عَلَى ٱلْعِبَادِ ۚ مَا يَأْتِيهِم مِّن رَّسُولٍ إِلَّا كَانُوا۟ بِهِۦ يَسْتَهْزِءُونَ﴾[1][2]

والتلهّف والتحسّرُ قريبان من بعضهما؛ إذ يجمع بينهما الحزنُ على ما فات. جاء في لسان العرب: لهف: اللّهْفُ واللّهَفُ: الأسى والحزن والغيظ، وقيل: الأسى على شيء يفوتك بعدما تُشرِف عليه.... لهِف، بالكسر، يلهَفُ لهَفاً، أي حزِنَ وتحسّر، وكذلك التلهّفُ على الشيء. وقولهم: يا لهْفَ فلان، كلمةٌ يُتحسّرُ بها على ما فات[3]

---

(1) يس / 30.

(2) الصاحبي، ص 131.

(3) لسان العرب، مادة لهف ج 9، ص 321-322. وينظر: نفسه، مادة حسر، ج 4، ص188

ومن هذا يبدو لنا أنّ التحسُّر كان ينبغي أن يُفرَدَ عن غيرِه من الأساليب؛ لأنه معنى بذاته.

والموقف اللغويّ في التحسر يستدعي ثلاثة عناصر:

1- المتحسِّر (المتكلّم).
2- المتحسَّر عليه (مضمون التحسر).
3- المتحسَّر به (التركيب، أو الأسلوب المستخدَم لإفادة التحسر).

وقد جاءت جملةُ التحسر على نمطين:

النمط الأول: جملة ندائية.

الصورة الوحيدة: متحسَّرٌ به (جملة ندائية) + متحسَّر عليه (اسم مجرور).

ب 34- غداة غدٍ يا لهفَ نفْسي على غدٍ ... إذا أدْلجُوا عنّي، وخُلّفتُ ثاويا

ولم ندرس هذا التركيبَ ضمن النداء؛ إذ ليس فيه أيُّ معنًى للنداء، وإن كان النحاة لا يفرّقون بينه وبين نداء المضاف. وعلماء المعاني يجعلونه نداءً غرضُه التحسّر.

ونلاحظ أن الجواب لم يأتِ جملةً خبرية، ولا إنشائية، وإنما جاء شبه جملة. فهو لا ينادي لينقل خبرا ولا ليطلبَ طلبا، وإنما هو يبدي جزعَه وخوفَه من الغد المجهول. وإذا غضضنا الطرف على ما بين الجملة الإفصاحية والخبرية من فروق وحوّلنا هذه الجملة الإفصاحية إلى خبرية تكون: أتحسّر على غدٍ.

وقد يُقال إنما يكونُ التحسُّر على ما فات وانقضى، والشاعرُ هنا يتلهّف على الغد، فكيف يكون التحسّر على ما هو آتٍ؟ فنقول: إنّ المستقبل عند الشاعرِ المُحتضر هو في عداد الماضي، فهو لا غدَ له، فالمستقبل بالنسبة إليه معلومٌ، فقد أصبح في عداد الماضي.

النمط الثاني: صيغة سماعية (لله درُّه).

رأينا في أسلوب التعجّب أنّ لله درّه صيغةُ تعجبٍ سماعية، أي إنها لم توضع أصلا للتعجب، وإنما ضُمّنت معنى التعجّب[1]. وكما أنها استعملت للدلالة على التعجب استُعملت للدلالة على معانٍ أخرى، كالدّعاء مثلا في قول لقيط بن يعمر الإيادي (ت249 ق هـ) [من البسيط]

فقلّدوا أمركمْ - للّهِ درُّكُمُ - رَحْبَ الذّراعِ بأمرِ الحربِ مُضطلِعا[2]

وهذا التعدّد في الاستعمال ما يمنعنا أن نعدّ لله درّه قرينةً لفظيّةً دالّةً على التعجّب؛ فدلالتها خاضعةٌ للسياق الذي توظَّف فيه.

وقد وُظّفت في هذه المرتبة للدلالة على التحسّر في ثلاثة (3) مواضع، وجاءت في صورتين:

الصورة الأولى: رابط + متحسَّر به = صيغة تحسر سماعية (جملة اسمية: خبر شبه جملة مقدم + مبتدأ مؤخر) + متحسَّر عليه:(ظرف + حال + مفعول به + جار و مجرور + معطوف على المفعول به).

8- فللّه درّي يومَ أتْرُكُ طائعاً بَنِيَّ بأعلى الرّقمتَيْنِ، وماليا

والمعنى: أتحسّرُ على تركي طائعا بنيّ، ومالي بأعلى الرّقمتين.

الصورة الثانية: رابط + متحسَّر به = صيغة تحسر سماعية (خبر محذوف شبه جملة + مبتدأ) + متحسَّر عليه.

---

[1] ينظر: معاني النحو، ج 4، ص 295.
[2] الشعر والشعراء، ص 118.

النموذج الأول: عاطف + مُتحسَّر به = صيغة تحسّر سماعية (خبر محذوف شبه جملة + مبتدأ) + مُتحسَّر عليه (مضاف إليه + نعت + ظرف + حال (جملة فعلية).

ب9- وَدَرُّ الظِّباءِ السَّانِحاتِ عَشِيَّةً، يُخَبِّرْنَ أنِّي هالِكٌ مِن وَرائِيا

والمعنى: التحسر على نقل ظباء الشؤم خبر هلاكي
النموذج الثاني: عاطف + متحسّر به = صيغة تحسّر سماعية (خبر محذوف شبه جملة + مبتدأ) + مُتحسَّر عليه (مضاف إليه + نعت (جملة موصولية).

ب10- وَدَرُّ كَبِيرَيَّ اللَّذَينِ كِلاهُمَا عَلَيَّ شَفِيقٌ، ناصِحٌ، قَدْ نَهانِيا

أي التحسُّر على كبيريَّ الشفيقين عليَّ الناصحين لي

ومن هذه الدراسة لجملة التحسر في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:

1- أسلوب التحسّر ينبغي أن يكون أسلوبا قائما بذاته، لا مجرّد غرضٍ بلاغيٍّ يُستفاد من أساليب أخرى.
2- جملة التحسر في هذه القصيدة جاءت على نمطين.
3- وُظِّفت جملة التحسر أربع مرات، أي بنسبة: 08,51% من مجموع الجمل الإنشائية.

واخيرا نجمل خلاصة البنى النحوية والبلاغية في هذا الجدول:

نوع الجملة				العدد	النسبة من الجملة الخبرية	النسبة من مجموع الجمل
الخبرية	المثبتة	الفعلية	البسيطة	06	%13,33	% 06,52
			المركبة	11	%24,44	%11,96
		الاسمية	البسيطة	05	%11,11	% 05,43
			المركبة	06	%13,33	% 06,52
	المنفية			05	%11,11	% 05,43
	المؤكدة			12	%26,66	%13,04
المجموع				**45**	**%100**	**%48,91**
نوع الجملة				العدد	النسبة من الجملة الإنشائية	النسبة من مجموع الجمل
الإنشائية	الطلبية	الأمر		21	%44,68	% 22,82
		النهي		04	%08,51	% 04,34
		الاستفهام		06	%12,76	% 06,52
		النداء		03	%06,38	% 03,26
		التمني		06	%12,76	% 06,52
	الإفصاحية	التعجب		03	%06,38	%03,26
		التحسر		04	%08,51	%04,34
المجموع				**47**	**% 100**	**%51.09**

الخاتمة

كان هدفُ البحثِ واضحاً من البداية، ألا وهو تحديدُ السِّماتِ الأسلوبيّةِ في مرثيّةِ مالكِ بنِ الرَّيبِ، تلكَ السِّماتُ التي جعلتْ منها عملاً فنيّاً خالداً.

وأثناءَ مسيرةِ البحثِ استطعنا أن نخلُصَ إلى نوعينِ من النتائج: نتائجُ عامةٌ، تتعلّقُ بمختلفِ المسائلِ المنهجيّةِ، والموسيقيّةِ، والنحويّةِ، والبلاغيّةِ، ونتائجُ خاصّةٌ تتعلّقُ بالسِّماتِ الأسلوبيّةِ في النصِّ المدروس.

ونوجزُ تلكَ النتائجَ في الآتي:

أولاً: النتائج العامة:

1- ضرورةُ الاستفادةِ من كلِّ الاتجاهاتِ الأسلوبيّةِ، بما يخدمُ موضوعَ الدراسةِ، مع تفادي ليِّ أعناقِ النصوصِ؛ لإثباتِ نظريّةٍ ما، أو مقولةٍ سابقةٍ.

2- خطورةُ الإحصاءِ في الدراساتِ النصيّةِ، فهو قادرٌ على الكشفِ عمّا في أغوارِها من سماتٍ تجعلُ المرسلةَ الكلاميّةَ عملاً فنيّاً.

3- الموضوعُ ليسَ علّةَ خلودِ النصوصِ الأدبيّةِ، بل إنّ علّةَ خلودِها كامنةٌ في أسلوبِها.

4- إهمالُ علماءِ العروضِ والقوافي الحرفَ الذي قبلَ ألفِ التأسيسِ في القافيةِ الذي اصطلحنا على تسميتِهِ بـ "المؤسِّس"؛ لأنّ له دوراً كبيراً في تلوينِ ألفِ التأسيسِ نفسِها.

5- أسلوبُ القسمِ هو أسلوبٌ خبريٌّ لا إنشائيٌّ، وما هو إلا وسيلةٌ من وسائلِ التوكيدِ.

6- جملةُ النداءِ ليستْ متكوّنةً من أداةِ النداءِ والمنادى، وحسبُ، بل لا بدَّ من أن يُعدَّ جوابُ النداءِ جزءاً منها (جوابُ النداءِ هو الكلامُ الخبريُّ أو الإنشائيُّ المرادُ تبليغُه للمنادى).

7- جملةُ التحسُّرِ ليستْ مجرّدَ غرضٍ بلاغيٍّ لأسلوبِ النداءِ، وإنّما هي جملةٌ إفصاحيّةٌ مستقلّةٌ بمعناها.

8- إعرابُ الاسمِ المرفوعِ بعدَ أدواتِ الشرطِ مبتدأً.

الخاتمة

كان هدفُ البحثِ واضحاً من البداية، ألا وهو تحديدُ السِّماتِ الأسلوبيَّةِ في مرثيَّة مالكِ بنِ الرَّيبِ، تلكَ السِّماتُ التي جعلت منها عملاً فنّياً خالداً.

وأثناء مسيرة البحث استطعنا أن نخلص إلى نوعين من النتائج: نتائجَ عامةً، تتعلّقُ بمختلف المسائلِ المنهجيَّة، والموسيقيَّة، والنحويَّة، والبلاغيَّة، ونتائجَ خاصَّةً تتعلّقُ بالسِّماتِ الأسلوبيَّة في النصِّ المدروس.

ونوجز تلك النتائجَ في الآتي:

أولاً: النتائج العامة:

1- ضرورةُ الاستفادة من كلِّ الاتجاهات الأسلوبيَّة، بما يخدم موضوعَ الدراسة، مع تفادي ليِّ أعناق النُّصوص؛ لإثباتِ نظريةٍ ما، أو مقولةٍ سابقة.

2- خطورةُ الإحصاء في الدِّراسات النصيَّة، فهو قادرٌ على الكشف عمّا في أغوارها من سماتٍ تجعل الرسالة الكلاميَّة عملاً فنّياً.

3- الموضوعُ ليس علَّةَ خلود النُّصوص الأدبيَّة، بل إنَّ علّةَ خلودها كامنةٌ في أسلوبها.

4- إهمالُ علماء العروض والقوافي الحرفَ الذي قبل ألف التأسيس في القافية الذي اصطلحنا على تسميته بـ(المؤسِّس)؛ لأنَّ له دوراً كبيراً في تكوين ألف التأسيس نفسها.

5- أسلوبُ القسم هو أسلوبٌ خبريٌ لا إنشائي، وما هو إلاّ وسيلةٌ من وسائل التوكيد.

6- جملةُ النداء ليست متكوِّنةً من أداة النداء والمنادى، وحسب، بل لا بدَّ من أن يُعدَّ جوابُ النداء جزءاً منها (جوابُ النداء هو الكلامُ الخبريُّ أو الإنشائيُّ المرادُ تبليغه للمنادى).

7- جملةُ التحسُّرِ ليست مجرّدَ غرضٍ بلاغيٍّ لأسلوب النداء، وإنّما هي جملةٌ إفصاحيَّةٌ مستقلّةٌ بمعناها.

8- إعرابُ الاسم المرفوع بعد أدوات الشرط مبتدأً.

ثانيا: النتائج الخاصة:

أ- في مستوى البنية الموسيقية:

1- على الرّغم من أنّ الوزن ليس إلاّ عنصراً من عناصر الإيقاع الشعري، إلاّ أنّ اختيار الطويل - بكثرة أصواته ومقاطعه - يُعدُّ سمةً أسلوبيةً لهذه القصيدة؛ فقد وفّر للشاعر حيّزاً صوتياً مناسباً لتفريغ شحناته العاطفية. وقد كان لاختيار ثاني الطويل مقبوض العروض والضّرب دورٌ في الإيحاء بجوّ القصيدة التي تدور حول الموت وقبض الرّوح.

2- المطلعُ غيرُ المصرّع فيه إيذانٌ بالانزياح عن المعيار، وأنّ هذه المرثية لن تكون كغيرها من المراثي.

3- تناسُبُ كثرة الزّحافات في البيت الواحد، أو انعدامها مع المعنى والعاطفة المعبّر عنهما. كما أنّ توزيعها في القصيدة حقّق لها نوعاً من التوازن الصّوتيّ.

4- كثرةُ المقاطع الصّوتيّة المتوسّطة جعلت الأصوات أكثر إسماعاً، وهو ما يناسب موضوع القصيدة، ورغبة الشاعر في الجهر بفجيعته.

5- ميلُ القافية إلى الإسماع، من خلال استعمال حروف اللّين، والأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات اللّين، والأصوات المجهورة، فهي بذلك تمثّل قمّة الارتفاع الصّوتيّ في البيت الشّعريّ.

6- دلالةُ الرّويّ (الياء) على الانتهاء، والموت والفناء، فهو آخر حروف الهجاء في العربيّة، والشّاعرُ يعيش آخر لحظات الحياة، فوظّف في آخر حرفٍ من البيت آخر حروف الهجاء للتّعبير عن آخر لحظات الحياة!

7- تكرار (يا) و(وا) في القافية، ودلالتهما على التوجّع، والتفجّع.

8- قوّة الإسماع في حشو القصيدة لم تعتمد الجهرَ والهمسَ أساساً، وإنّما أوكلت المهمّة إلى أصوات اللّين الطويلة المتخصّصة في تلك الصّفة، وآزرتها الأصوات شبه اللّيّنة، والأصواتُ الأقربُ إلى أصوات اللّين في طبيعتها.

9- معالجة الإجهاد الذي قد ينتج عن الزيادة في توظيف الأصوات المهموسة - التي تحتاج إلى كمية هواء أكبر من المجهورة - بإيثار السهلة مخارجها، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي، وأوسطه.

10- شكّل التكرار بأنواعه، ومواقعه أبرز سمة في تشكيل الموسيقى الداخلية في هذه القصيدة، وحقق التفاعل بين الصوت والدلالة، وآزره في القيام بتلك المهمة - على التوالي - المقابلة السياقية والجناس.

ب- في مستوى الصورة الفنية:

1. ندرة التشبيه والاستعارة في هذه المرثية يعدُّ سمة أسلوبية؛ ففي ذلك انزياحٌ عن النمط المألوف في عصر الشاعر، حيث كان التشبيه مطلب الشعراء، والاستعارة ملكة الصور البلاغية.

2. تلاؤم كثرة توظيف الكناية مع ظروف إنشاء هذه المرثية، فالشاعر يحتضر، فما أحراه بالاقتصاد في التعبير، والتلميح لا التصريح!

3. قيام الصور الحقيقية بدور واسم الأدبية على مستوى تشكيل الصورة الكلية، فقد كانت في معظم الأحيان أكثر تأثيرًا من الصور البلاغية.

4. أمّا السمة الأسلوبية المميزة للصورة الكلية في هذه البكائية (ثنائية الموت والغربة)، فتتمثل في تضافر كلٍّ من الموسيقى الخارجية، والداخلية، والصور الجزئية، والألفاظ الموحية، والعاطفة والشعور في رسم تلك الصورة الحزينة، حيث لا يستطيع الدارس أن يُرجع جمال الصورة الكلية في هذه المرثية إلى عنصر بعينه من تلك العناصر؛ فجمالها ناتج عنها مُجتمعة، لا مجزّأة.

ج- في مستوى البنى النحوية والبلاغية:

1. ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات وسم النص بالانفعالية الناجمة عن مشاعر الحزن الأسى، والشوق والحنين، والحسرة والتأسف، والجزع من المجهول.

2. كثرةُ توظيفِ ضميرِ المتكلّم (الشاعر)، وعلى الرّغم من أنه محورُ الكلامِ في القصيدة إلاّ أنه لم يكن فاعلاً، وحاول تعويضَ العجزِ عن الفاعليّة بإضافةِ الأشياءِ إلى نفسه.

3. ومن أبرز السّماتِ الأسلوبيّة في البُنى البلاغيّة توظيفُ الجملةِ الإنشائيّة أكثرَ من الجملة الخبريّة.

4. كثرةُ توظيفِ جملةِ الأمرِ التي أفادت الالتماس، حيث قاربت رُبعَ جملِ القصيدة.

5. تركزَ التمنّي في الأبيات الثلاثةِ الأولى جعل منه سمةً أسلوبيّةً بارزةً في القصيدة.

6. اتّسامُ الزّمنِ النّحوي (أو السّياقي)، بسيطرةِ المستقبلِ على الماضي والحاضر، حيث تجاوزت نسبةُ توظيفِه النّصف، على الرّغم من أنّ الشاعر مُشرفٌ على الموتِ.

هذه خلاصةُ ما أبدته لي هذه القصيدةُ من زينتِها، وقد تُبدي لغيري ما لم تُبدِه لي.

ملحق

الشاعرُ والقصيدة

1- الشاعر[1]:

هو مالكُ بنُ الرَّيْبِ بنِ قُرْطِ بنِ حِسْلِ بنِ ربيعةَ بنِ كابيةَ بنِ حُرْقوصِ بنِ مازنِ ابنِ مالكِ بنِ عمرِو بنِ تميم، وأمُّه شهْلَةُ بنتُ سنيحِ بنِ الحُرِّ بنِ ربيعة بنِ كابيةَ بنِ حُرْقوصِ بنِ مازن. نشأ في بادية بني تميم بالبصرة، وهو من شعراء الإسلام في أول أيام بني أمية، وكان من أجمل العرب خلقًا، و أبينهم بيانا.

وكان مالكٌ لصاً فاتكاً، يقطع الطَّريق مع عصابته التي تضمُّ شِظاظًا الضَّبِّيَّ الذي يُضرب به المثل، فيقال: ألصُّ من شِظاظ.

لقيه سعيدُ بنُ عثمانَ بنِ عفان لمّا وَلِيَ خراسان، فأعجبه، وأنكر عليه ما هو فيه من فتكٍ، و قطع طريق، واستصلحه واستصحبه في غزوه، وأجرى عليه راتبا.

توفي نحو 60 هجرية، واختلف في سبب موته، فرُوِيَ أنه طُعن في غزوه مع سعيد بن عثمان في خراسان. ورُوِيَ أنَّ حيةً اندسّت في خفّه ، فلما لبسه لدغته فمات على إثرها. كما رُوِيَ أنه مات حتفَ أنفه بعد أن مرض عند قفول سعيد بن عثمان من الغزو.

أنشد مالكُ بنُ الرَّيْبِ هذه القصيدةَ قبيلَ وفاته، وروى صاحبُ الأغاني عن أبي عبيدة أنَّ الذي قاله مالكُ بن الرَّيْبِ ثلاثة عشرَ بيتاً، والباقي منحولٌ، ولّده الناسُ عليه

---

(1) ينظر: جمهرة أشعار العرب، هامش1، ص 269 والشعر والشعراء، ص227 والأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فرج، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1983، المجلد 22، ص 304، وما بعدها. وعبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م 1418هـ المجلد 2، ص210-211.

القصيدة[1]:

01- ألا لَيْتَ شِعري هَلْ أبيتَنَّ ليلةً   بجنبِ الغضا، أزجي القِلاصَ النّواجيا؟

02- فليتَ الغضا لم يقطعِ الركبُ عرضَهُ   وليتَ الغضا ماشى الرِّكابَ لياليا

03- لقد كان في أهل الغضا -لوْ دنا الغضا-   مزارٌ، ولكنَّ الغضا ليسَ دانيا

04- ألم ترني بعتُ الضّلالةَ بالهدى،   وأصبحتُ في جيشِ ابنِ عفّانَ غازيا

05- دعاني الهوى من أهلِ وُدّي وصحبتي،   بذي الطَّبَسَيْنِ، فالتفتُّ وَرائيا

06- أجبتُ الهوى لمّا دعاني بِزَفْرةٍ،   تقنّعتُ منها - أن أُلامَ - ردائيا

07- لَعَمري لئن غالتْ خراسانُ هامتي   لقد كنتُ عن بابَيْ خراسانَ نائيا

08- فلله دري يومَ أُتْرَكُ طائعاً   بَنيَّ بأعلى الرَّقمتَيْنِ، وماليا

09- ودرُّ الظّباءِ السّانحاتِ عشيّةً،   يُخَبِّرْنَ أنّي هالكٌ من ورائيا

10- ودرُّ كبيريَّ اللّذينِ كلاهما   عليَّ شفيقٌ، ناصحٌ، قد نهانيا

11- ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابَهُ،   ودرُّ لجاجاتي، ودرُّ انتهائيا

12- تذكّرتُ من يبكي عليَّ، فلمْ أجدْ   سوى السّيفِ والرُّمحِ الرُّدَيْنيِّ باكيا

13- وأشقرَ خنذيذٍ يجرُّ عِنانَهُ   إلى الماءِ، لم يتركْ لهُ الدّهرُ ساقيا

14- ولكنْ بأطرافِ السُّمَيْنَةِ نسوةٌ،   عزيزٌ عليهنَّ العشيّةَ، ما بيا

15- صريعٌ على أيدي الرِّجالِ بِقفرةٍ،   يُسَوُّونَ قبري، حيثُ حُمَّ قضائيا

16- ولمّا تراءتْ عندَ مروٍ منيّتي   وحلَّ بها جسمي، وحانتْ وفاتيا

17- أقولُ لأصحابي: ارفعوني، لأنني   يقرُّ بعيني أنْ سُهيلٌ بدا ليا

18- فيا صاحبَيْ رحلي! دنا الموتُ، فانزلا   برابيةٍ، إنّي مقيمٌ لياليا

19- أقيما عليَّ اليومَ، أو بعضَ ليلةٍ،   ولا تُعجلاني قد تبيّنَ ما بيا

20- وقوما - إذا ما استُلَّ روحي - فهيّئا   ليَ القبرَ والأكفانَ، ثُمَّ ابكيا ليا

---

(1) جمهرة أشعار العرب، ص 260 وما بعدها

21- وخطّا بأطراف الأسنّة مضجعي،   وردّا على عينيّ فضل ردائيا

22- ولا تحسداني - بارك الله فيكما -   من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

23- خذاني، فجرّاني ببردي إليكما،   فقد كنت- قبل اليوم - صعباً قياديا

24- فقد كنت عطّافاً، إذا الخيل أدبرت،   سريعاً لدى الهيجا، إلى من دعانيا

25- وقد كنت محموداً لدى الزاد والقرى،   وعن شتم إبن العمّ والجار وانيا

26- وقد كنت صبّاراً على القرن في الوغى،   ثقيلاً على الأعداء، عضباً لسانيا

27- وطوراً تراني في ظلال ومجمع،   وطوراً تراني، والعتاق ركابيا

28- وطوراً تراني في رحى مستديرة   تخرّق أطراف الرماح ثيابيا

29- وقوما على بئر الشُّبيك، فأسمعا   بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

30- بأنّكما خلّفتماني بقفرة،   تهيل عليّ الريح فيها السوافيا

31- ولا تنسيا عهدي، خليليّ، إنّني   تقطّع أوصالي، وتبلى عظاميا

32- فلن يعدم الولدان بيتاً يجنّني   ولن يعدم الميراث منّي المواليا

33- يقولون: لا تبعد، وهم يدفنونني،   وأين مكان البعد إلا مكانيا؟

34- غداة غد، يا لهف نفسي على غد،   إذا أدلجوا عنّي، وخلّفت ثاويا

35- وأصبح مالي، من طريف وتالد،   لغيري وكان المال بالأمس ماليا

36- فيا ليت شعري، هل تغيّرت الرحى،   رحى الحرب، أو أضحت بفلج كما هيا

37- إذا القوم حلّوها جميعاً، وأنزلوا   لها بقراً حمّ العيون، سواجيا

38- وعين وقد كان الظلام يجنّها،   يسفن الخزامى نورها والأقاحيا

39- وهل ترك العيس المراقيل بالضحى   تعاليبها تعلو المتون القياقيا

40- إذا عصب الركبان بين عنيزة   وبولان، عاجوا المُبقيات النهاريا

41- ويا ليت شعري هل بكت أمّ مالك،   كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

42- إذا متّ فاعتادي القبور، وسلّمي   على الرمس، أسقيت الغمام الغواديا

43- ترى جدثاً قد جرّت الريح فوقه   غباراً كلون القسطلانيّ هابيا

44- رهينة أحجار وترب تضمّنت   قراراتها منّي العظام البواليا

45- فيا راكباً، إما عرضت فبلّغن ... بني مالك والريب الا لا تلاقيا

46- وبلّغ أخي عمران بُردي ومئزري ... وبلّغ عجوزي اليوم أن لا تدانيا

47- وسلّمْ على شيخيَّ مني كليهما ... وبلّغ كثيراً وابنَ عمي وخاليا

48- وعطّل قلوصي في الركاب، فإنها ... ستبردُ أكباداً وتُبكي بواكيا

49- أقلّبُ طرفي فوق رحلي، فلا أرى ... به من عيونِ المؤنساتِ مراعيا

50- وبالرمل منّا نسوةٌ لو شهدنني ... بكينَ وفدّينَ الطبيبَ المداويا

51- فمنهنّ أمي، وابنتاها، وخالتي ... وباكيةٌ أخرى تُهيجُ البواكيا

52- و ما كان عهدُ الرمل مني وأهله ... ذميماً، ولا بالرمل ودّعتُ قاليا

شرحُ بعضِ ألفاظِ القصيدة

الغضا: شجرٌ ينبت في الرمل، ولا يكون غضا إلا في رمل، وهو من أجود الوقود عند العرب. قال ابن سيده: وقال ثعلب يُكتَبُ بالألف ولا أدري لِمَ ذلك، واحدته غضاة. أزجي: أسوق. النواجي: السراع. القلوص: الفتيّةُ من الإبل بمنزلة الجارية الفتاة من النساء. غاله غولاً واغتاله: أهلكه وأخذه من حيث لم يدر. والغول: المنيّة... وقد غالتهم تلك الأرض إذا هلكوا فيها. ذو الطبسين: موضع بخراسان. السانحات: السانح، ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر، والعرب تتشاءم منه. وعكسه البارح، هو ما أتاك من ذلك عن يسارك. اللجاجة: التمادي والإلحاح، ولجَّ في الأمر: تمادى عليه وأبى أن ينصرفَ عنه. الخنذيذ: الفحل، والخنذيذ: الخصيُّ أيضاً، وهو من الأضداد. حُمَّ الأمرُ إذا قُضيَ، وحُمَّ له ذلك: قُدِّر. مرو: مدينة بخراسان. حُمّ العيون: سود العيون. سواجي: سواكن. فلج: موضع في بلاد بني مازن وهو في طريق البصرة إلى مكة. العين: بقر الوحش. الخزامى: بالقصر خيري البر، زهره أطيب الأزهار نفحة. المراقيل: الإرقال: وهو ضرب من العَدْو فوق الخبب. وأرقلت الناقة تُرقل إرقالاً فهي مُرقل، و مرقال. المتون: جمع متن، وهو ما صلب

استعنا في شرح هذه الألفاظ بـ: جمهرة أشعار العرب، وذيل الأمالي والنوادر، ولسان العرب، وخزانة الأدب.

من الأرض. القيافي: الأرض الغليظة، وقيل المنقادة... والجمع قيقاء وقياق. عَصَبَ: عصبت الإبل إذا اجتمعت. الرَّكْبُ: أصحابُ الإبلِ في السَّفَرِ دونَ الدَّوابِّ، وقال الأخفش: هو جمعٌ وهم العشرة فما فوقهم، وأرى أن الرَّكْبَ قد يكونُ للخيلِ والإبلِ. المُتَقِيات: ذوات الشحم. والنِّقْيُ: الشحم. يقال: ناقة مُنْقِية إذا كانت سمينة. المهاري: إبلٌ مَهْرِيَّة منسوبة إلى مَهْرَة بن حيدان، وهو أبو قبيلة، وهم حيٌّ عظيم، والجمع مهاريُّ ومهارٍ ومهارى. الرَّتِيمُ: القبر، وقيل: وسطه. القسطلانية: بداءة الشفق. والقسطلاني: قوس قُزَح. القرارة: بطن الوادي حيث يستقر الماء. الرِّكابُ: الإبلُ التي يُسار عليها، واحدتها راحلة، ولا واحد لها من لفظها، وجمعها رُكُب.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر العربية القديمة:

المصدر:

- أبو زيد القرشي: (محمد بن أبي الخطاب. ت170هـ):
  - جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1984.
- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد. ت 356 هـ):
  - الأغاني، المجلد 22، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1983.
- ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد. ت 577 هـ):
  - أسرار العربية، تحقيق: الدكتور فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.
  - الإنصاف في مسائل الخلاف، دار إحياء التراث العربي، مصر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (د ط)، (د ت).
- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي ت 284 هـ):
  - ديوان البحتري، ج 1، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).
- بشار بن برد (ت167 هـ):
  - الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت).
- البغدادي (عبد القادر بن عمر. ت 1093هـ):
  - خزانة الأدب ولب لسان العرب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجلد 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997.

- الشوخي (أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الله. ت 487 هـ):
  - كتاب القوافي، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1978.
- الجاحظ (عمرو بن بحر. ت 255 هـ):
  - البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (د ت)، ج1.
  - الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1969، ج3.
- الجرجاني (عبد القاهر. ت 471 هـ):
  - أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: سعيد محمد اللحام ، دار الفكر العربي ، بيروت، ط1، 1999.
  - دلائل الإعجاز، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1991.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان. ت 392هـ):
  - الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2006.
  - كتاب العروض، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط 1، 2007.
  - اللمع في العربية، تحقيق: حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط2، 1985.
- الخطيب القزويني (جلال الدين. ت739 هـ):
  - الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988.

- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن. ت 463 هـ):
  - العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006.
- الرّماني (أبو الحسن علي بن عيسى. ت 384 هـ):
  - معاني الحروف، تحقيق: الشيخ عرفان بن سليم حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2005.
- الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله. ت 794 هـ):
  - البرهان في علوم القرآن ، تحقيق أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2006.
- الزمخشري (محمود بن عمر.ت 538 هـ):
  - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ط 3، 1987، ج 2.
  - المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: الدكتور علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1999.
- الزوزني (أبو عبد الله الحسين):
  - شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985.
- الاستراباذي (رضي الدين. ت 686 هـ):
  - شرح الرضي على الكافية ، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ليبيا، 1978.
- السكاكي (أبو يعقوب يوسف. ت 626 هـ):
  - مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت).
- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. ت 180هـ):
  - الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د ت).

- ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد. ت 322 هـ):

عيار الشعر، تحقيق: الدكتورعبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ت).

- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. ت 395 هـ):
  - كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: الدكتور مفيد قميحة، دارالكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1981.
- ابن عقيل (عبد الله بهاء الدين بن عبد الله. ت 769هـ):
  - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، (د ط)، 2004، ج1
- ابن فارس (أبو الحسين أحمد.ت 395 هـ)
  - الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية، علق عليه أحمد حسن بسج، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم. ت 356 هـ):
  - ذيل الأمالي والنوادر، مراجعة: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم. ت 276 هـ):
  - الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 3، 1987.
- قدامة بن جعفر(أبو الفرج. ت327 هـ):
  - نقد الشعر، تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (دت).
- القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد. ت 684 هـ):
  - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966.

- المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد. ت 285 هـ):
  - المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف بمصر، القاهرة، ط 3، 1994.
- ابن مضاء القرطبي (أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن. ت592 هـ):
  - الردّ على النحاة ، تحقيق: د.شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،(د ت).
- ابن المعتز (عبد الله. ت 296 هـ):
  - كتاب البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.
- ابن منظور(محمد. ت711 هـ):
  - لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994. ج1، مادة: سلب. ج2، مادة: سنح. ج 3، مادة: حنذ. ج4، مادة: قرر. ومادة: حسر. ج 6، مادة: أسس. ج7 مادة نصص. ج9، مادة: كفف. ج10، مادة: لحق. ج11، مادة: قسطل. ج 14، مادة: روى. ج15، مادة: غضا مادة: قفا، مادة: كفا.
- ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين. ت761هـ):
  - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط1، 2005.
  - شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2004.
- ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش. ت 643هـ):
  - شرح المفصل، تصحيح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر (د ط)، (د ت).

ثانيا: المراجع العربية الحديثة:

- إبراهيم أنيس:
  - الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999.
  - دلالة الألفاظ مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، (د ت).
  - موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988.
- إبراهيم مصطفى:
  - إحياء النحو، الآفاق العربية، القاهرة، (د ط)، 2003.
- إحسان عباس:
  - فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د ت).
- أحمد مصطفى المراغي:
  - علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت، (د ط)، (د ت).
- أحمد مطلوب:
  - الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، الأردن، (د ط)، 1985.
- الأحدي (موسى بن محمد بن الملياني):
  - المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1969.
- بوحوش (رابح):
  - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006.
- تمام حسان:
  - اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004.
- جابر عصفور:
  - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992.

- جوزيف ميشال شريم:
  - دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
- حسن فتح الباب:
  - رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة)، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984.
- حسين الحاج حسن:
  - أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
- الحملاوي (أحمد):
  - شذا العرف في فن الصرف، دار القلم، بيروت، ط2، (د ت).
- الخالدي (صلاح عبد الفتاح):
  - نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988.
- خان (محمد):
  - لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004.
- بو خلخال (عبد الله):
  - التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ج1.
- دويبي (خثير):
  - البنيوية والعمل الأدبي - دراسة بنيوية شكلانية - (المرثية مالك بن الريب)، مطبعة موساوي، سطيف، الجزائر، ط1، 2001.
- الراجحي (عبده):
  - التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1988.

- ربابعة (موسى سامح):
  - الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.
- ريمون طحان:
  - الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ج 2.
- السامرائي (فاضل صالح):
  - الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط1، 2002.
  - الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000.
  - معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2000.
- السد (نور الدين):
  - الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1 وج2، دار هومة، الجزائر، 1997.
- سعد مصلوح:
  - الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 3، 2002.
- شكري محمد عياد:
  - موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
- شوقي ضيف:
  - تجديد النحو، دار المعارف، ط 3، (د ت).
- صلاح فضل:
  - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998.
- صلاح يوسف عبد القادر:
  - في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة، المحمدية، الجزائر، ط1، 1997.

- الطرابلسي (محمد الهادي):
  - خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- طه حسين:
  - من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي والإسلامي، المجلد1، دار العلم للملايين بيروت، ط4، 1981.
- عبد العزيز عتيق:
  - علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004.
- عبد الفتاح لاشين:
  - الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- عبده بدوي:
  - دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط2، 1984.
- عز الدين إسماعيل:
  - الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- علي البطل:
  - الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.
- علي علي صبح:
  - البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث،القاهرة، ط2، 1996.
- العمري (محمد):
  - تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء. التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- فاطمة الطبال بركة:
  - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة ونصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ، 1993.
- فتح الله أحمد سليمان:
  - الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
- اللبدي (محمد سمير نجيب):
  - معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار الفرقان، عمّان، الأردن، ط 2، 1986.
- محمد إبراهيم عبادة:
  - الجملة العربية (دراسة لغوية نحوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.
- محمد صالح الضالع:
  - الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.
- محمد عارف حسين، وحسن علي محمد:
  - دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000.
- محمد عبد السلام هارون:
  - الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2001.
- محمد عبد المطلب:
  - البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- محمد غنيمي هلال:
  - النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982.
- محمود أحمد نحلة:
  - لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.
  - مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988.

- المخزومي (مهدي):
  - في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط 2، 1986.
- المسدي (عبد السلام):
  - الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية ل...
    ليبيا- تونس، 1977.
  - النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، (د ط)، (د ت).
- مصايف (محمد):
  - النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، (د ...
- مصطفى ناصف:
  - الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983.
- الملائكة (نازك):
  - قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007.
- الموافي (محمد عبد العزيز):
  - قراءة في الشعر الإسلامي والأموي، دار غريب، القاهرة، ط 6، 2007.
- يوسف حسين بكار:
  - بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس،
    بيروت، ط 2، 1983.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة:

- أولمان (ستيفن):
  - دور الكلمة، ترجمة الدكتور كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط 12، (د ت).
- باي (ماريو):
  - أسس علم اللغة ، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1987

- جيرو (بيير):
  - الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د ط)، (د ت).
- دي سوسير (فردينان)
  - محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.
- كريستيفا (جوليا):
  - علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997.
- مجموعة من المؤلفين، ترجمة: منذر عياشي:
  - العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004.
- موليه (جورج):
  - الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 2006.

رابعا: المجلات والدوريات:

مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر. العدد 01 ، 2002.

مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. المجلد 5، العدد 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984.

مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر. العدد: 11، ماي 1997. العدد: 12، ديسمبر 1997. العدد: 14، ديسمبر 1999.

مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،جامعة بسكرة، الجزائر. العدد 1، جوان 2007.

مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 3، 2008.

ثانيا: مواقع الإنترنت:

[illegible]: الأسطورة عند بدر شاكر السياب،

17 جويلية 2002 http://www.[illegible].com/[illegible].php

[illegible]: الأسطورة بين التراث العربي والأسطورة الغربية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، السنة 24، أيلول 2004.

http://www.[illegible].org/[illegible]/[illegible].htm

[illegible]: الحداثة فيما بين [illegible]

17 سبتمبر 2006 http://www.[illegible].com/[illegible]

AL-Semat AL-Oslobeyah Fi AL-Khetab AL-Sheri

نعى كثير من الدارسين الأسلوبية، واعتقدوا أنها ماتت وتموت، بما أنشأوا يرفعون عقائرهم بدعاوى ذلك النبأ الجلل، وهم يؤسسون حكمهم ذلك على أساس استناد الأسلوبية في منطلقاتها إلى اللسانيات، وتوسل كثير من الدراسات الأسلوبية في غيرها من العلوم، إذ إن كثيرا منها قد تحولت إلى دراسات لسانية أو بلاغية أو حتى نقدية.

إن العلم - كما هو معروف - يكتسب شرعيته إذا كان له موضوع ومنهج، وإننا لنضطر إلى الرجوع إلى هذين الأساسين للحكم على شرعية أي علم كان.

لا جرم أن الأسلوبية تتخذ الأسلوب مادة و موضوعا لها، وليس يخفى على أحد أن الحكم بموت الأسلوبية هو في الحقيقة حكم بموت الأسلوب الذي هو مادة هذا العلم، وهذا ما لا يتصوره عاقل. فمن هذه الناحية نحن مطمئنون إلى أن المادة التي تتغذى بها الأسلوبية حيةٌ لم تمت، ولن تموت ما دام هنالك أناس يبدعون.

فلنول وجوهنا إلى شطر المنهج، وههنا يمكننا الوقوف على مكمن الداء؛ إننا لو فعلنا لوجدنا أن كثيرا من الدارسين لم يلتزموا بالصرامة المطلوبة في مناهجهم، ما أدى بالدرس الأسلوبي إلى الوقوع في مزالق خطيرة كانت السبب في الأزمة المزعومة، ويظهر ذلك جليا في:

1. عدم تمييز حدود العلم، أين تبدأ وأين يجب أن تنتهي
2. عدم التفريق بين الملامح النظرية، والإجراءات التطبيقية، فالكثيرون ممن خاضوا غمار الأسلوبية حولوا دراساتهم إلى جري وراء الانزياحات والتكرارات، وأثقلوا دراساتهم بجداول أحصوا فيها ما يرونه ظواهر أسلوبية دون أن يتمكنوا من استثمار نتائج تلك الإحصاءات في سبر أغوار النصوص للكشف عن سماتها الجمالية.

السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري

الدكتور

محمد بن يحي

أستاذ علوم اللسان العربي

جامعة محمد خيضر بسكرة

الجزائر



للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة - مقابل البنك الإسلامي

www.almalkotob.com



جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن

9789957704087

